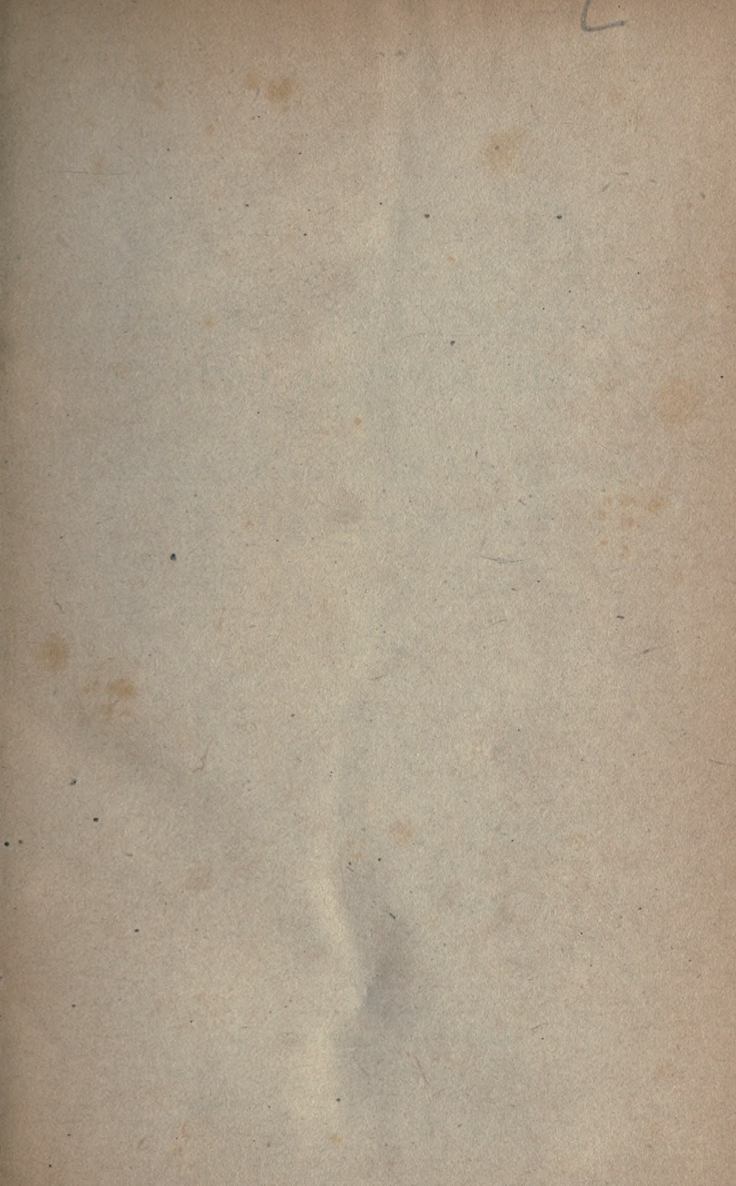


MARIO CHINI

LE TEORIE DEI ROMANTICI INTORNO AL POEMA EPICO

E

"I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA" DI TOMMASO GROSSI

SAGGIO

LANCIANO
G. CARABBA, EDITORE
1920

A S. E. IL GENERALE
CONTE GUGLIELMO PECORI-GIRALDI
SENATORE DEL REGNO

Signor Generale,

Da quando, laureato appena, mossi i primi passi fuori di casa sorretto dalla Sua benevolenza, io Le debbo un atto di gratitudine, che non ho ancora fatto per una certa ritrosia, la quale mi trattiene lontano, da chi è piú in alto di me, anche se trattasi di persona a me cara, per timore che alcuno possa sospettare ch' io voglia immeritatamente avvantaggiarmi dell' autorità altrui.

Ma è venuto il momento in cui io mi son detto essere necessario comportarsi altrimenti. Probabilità ch' Ella rifaccia all' indietro la Sua strada per.... avvicinarsi a me non esiste; e c' è invece il pericolo che io passi per dimentico e sconoscente proprio quando tutta l' Italia è unita — intendo l' Italia dei buoni — a farle onore per quanto Ella ha operato a vantaggio comune.

L' Austria cominciò a perder le probabilità di vincere quand' Ella le sbarrò in faccia le porte del Trentino. Ma io so che Ella non mi permette di parlare di questo né di simili argomenti, e mi concede soltanto di fare quello che non mi sembra ancora di

cattivo gusto, cioè di lavorare offrendo a qualcuno il mio lavoro. Sicché io scrivo il Suo nome nella prima pagina di questo libro.

Sono stato molto in forse innanzi di dedicarle uno scritto sulle teorie dei romantici intorno al poema epico e sui Lombardi alla prima crociata *di T. Grossi; ma mi son persuaso che potevo farlo in grazia dell' argomento, che non è futile, e dei propositi che io ho messo nel lavoro, conformi al momento in cui attendevo al mio libro.*

L' argomento che ho preso a trattare è un punto particolare di quel periodo della nostra storia letteraria e civile, nel quale si preparò l' animo degli italiani alle future guerre di liberazione; l' animo mio nel trattarlo fu quello di chi vuol far qualcosa di non indegno, per prepararsi a un compito solenne; il momento, quello della attesa di una mia chiamata alle armi che non poteva mancare, poiché l' Italia dichiarava la guerra all' Austria.

Certo, il mio scritto risente della fretta impostami dalla necessità di consegnare all' editore il manoscritto prima di questa chiamata. E i suoi difetti sono stati aumentati dal fatto che l' ho riveduto soltanto sulle bozze, durante il mio servizio militare, o in distaccamento, lungi da ogni mezzo di studio, o in un Ministero, nella impossibilità di attendere ad altro che a pratiche d' ufficio. Dopo Caporetto, per chi voleva compiere il proprio dovere, vi fu altro da fare che studi critici, al Ministero della guerra, e alla Divisione disciplina! Per questo il vo-

lume si presenta oggi in una forma cosí sommaria, che non solo è privo di note e di rimandi, ma manca perfino di titoli e sottotitoli.

Dirò qui pertanto che esso si divide in tre parti, la prima destinata all' esposizione delle dottrine romantiche intorno al poema epico; la seconda dedicata all' esame della personalità del poeta romantico italiano che cercò attuarle; la terza intesa a studiare l' opera che il Grossi produsse per tradurre in atto quelle teorie.

Aggiungerò ancora come ogni parte è a sua volta divisa in cinque capitoli. Il primo della prima parte parla del Tasso e de' suoi seguaci, cioè della retorica tradizionale in fatto di poesia epica; il secondo del Milton e dei novatori tedeschi che, imitando il Milton, produssero poemi come il Messia *del Klopstock; il terzo dello Schiller e del Goethe, poeta che, pur tenendo l' occhio a Omero, a Virgilio e al Tasso, arrivò al* Faust; *il quarto dello Chateaubriand e di Madama di Staël, che portò in Francia il verbo tedesco, facendolo fruttificare in un terreno già preparato; il quinto di coloro che, gustato il frutto peregrino, lo offrirono agli Italiani, che se ne cibarono. Il Grossi compose i* Lombardi.

Del Grossi narra gli inizi il primo capitolo della seconda parte, dov' è detto della sua opera di poeta dialettale, non consapevolmente romantico; narra la voluta sua conversione al romanticismo sotto l' azione di C. Porta il secondo; il terzo discorre della confermazione che gli diede nella nuova chiesa il Torti; il

quarto della comunione di intenti e di opere che ebbe col Manzoni; il quinto della spinta datagli dal Visconti a varcar la soglia che doveva portarlo fra i santi padri della nuova poesia.

E, nella terza parte, dei Lombardi *si assiste in un capitolo alla nascita, in un altro se ne studia la costituzione, poi se ne considera la forma.... Ma si vede anche lo strazio che del poema fecero i critici della scuola contraria, inacerbiti da una pretesa antitassiana, che si affermò essere nel Grossi e nel suo lavoro, e se ne compiange la fine col Manzoni, che aveva forse contribuito a far creder del Grossi molte cose che non si dovevan credere. I* Lombardi *non furono, com'egli voleva, la dimostrazione dell'eccellenza delle dottrine romantiche intorno al poema epico.*

Se ciò accadde per difetto delle teorie io non ho detto e non ho inteso di dire, in quanto che occorreva porre un limite al mio lavoro, e in quanto che tale questione usciva dai termini che mi ero assegnati. Mi son contentato di esaminare storicamente il loro formarsi e il loro costituirsi in un corpo di precetti: e proprio per amor di.... cronologia mi son vietato una sintesi che avrei potuto fare, e che ho preferito lasciar fare al lettore.

Ho esaminato invece con qualche cura se il poema prodotto dal Grossi, in confronto colle teorie da lui accettate e seguite, sia un'opera d'arte degna di alta considerazione, come vollero alcuni, e come non concessero altri. Far questo era giudicare della polemica che intorno ai Lombardi *si accese, e che fu*

una delle piú aspre nel periodo del primo romanticismo italiano. La conclusione poteva poi dare qualche utile elemento al giudizio che altri, in altra sede, pronuncerà sulle teorie.

Il poema, a mio parere, riuscí un cattivo poema; e l' ho detto senza ambagi, facendo astrazione da ogni preoccupazione religiosa, nazionale, didascalica che poté sedurre il poeta. La poesia vive al di fuori di tutto questo; pur alimentandosi di ogni umana passione, e spesso coincidendo coi bisogni sentimentali e intellettuali dei piú.

Dall' esame dell' opera è riuscito forse diminuito anche l' uomo. Per spiegarne gli scritti, ho frugato nel cervello, ho scrutato nel cuore di lui, e col bel poeta mi è sparito il bel carattere. Mi è rimasto dinanzi un essere sentimentalmente e intellettualmente debole, che non è mai riuscito a comporre il dissidio in cui deliberatamente a un certo momento si pose, fra la propria natura e i propri desiderî, fra le proprie intime tendenze e le esigenze della scuola cui serví.

Mi si potrebbe forse rimproverare di non aver mai avuto per lui una parola di simpatia vivace. Ma io ho studiato il Grossi del periodo peggiore della sua attività: e pure gli ho riconosciuto di essere stato poeta una volta: cioè quand' egli scrisse in dialetto, poiché allora l' artista non si differenziò dal piccolo borghese che era, e il mondo ch' egli rappresentava trovò il mezzo adatto alla sua espressione nel dialetto che il Grossi trattava da padrone.

E forse non è poco avere accertato che in un dato momento il Grossi fu uno scrittore che disse la sua parola, cioè la parola della Fuggitiva. *La* Fuggitiva *è semplice e morbida, umile e lacrimosa, quotidiana e sentimentale: ma la piccola vena di sentimento e il piccolo lume di realismo che brilla in essa scaldò e colorí anche le altre opere del Grossi, ed egli ebbe per questo la sua importanza nella storia del nostro risorgimento.*

Il poeta della Fuggitiva *e dell'* Ildegonda *fece sensibili gli italiani, e nei cuori disposti al calore arse piú viva la fiamma dell' amor patrio. E mi pare, Signor Generale, di veder una prova di ciò se ripenso alla veneranda mamma Sua, la Contessa Maria, che, innamorata del Grossi, dai* Lombardi *del quale tolse il nome dell' unica figlia, seppe essere il miglior conforto del marito, il Conte Francesco, nell' azione ch' egli andava compiendo per la causa della libertà e la miglior guida de' figliuoli, vissuti per la patria nel modo di cui Ella porge il piú ammirevole documento.*

E valga questo per farmi perdonare ogni altro giudizio in contrasto con una tradizione di simpatia e di affetto per il poeta delle lacrime, che può urtare qualche lettore, e la fatica di una lunga lettura, talora fastidiosa. Per trattar piú sinteticamente il mio argomento mi è mancato anche la maturazione del tempo.

So che chiedo troppo, Signor Generale, domandando assoluzione per tutti i peccati di cui mi son

confessato: ma conosco la Sua bontà a mio riguardo, confido nella tolleranza degli altri, che non vorranno disprezzare l' esempio ch' Ella porge di benevolenza verso chi, pur nelle maggiori difficoltà, ha cercato lavorare, com' io ho cercato, e le presento, concludendo i miei ringraziamenti piú profondi.

Mi creda Suo

dv.mo obl.mo
MARIO CHINI

Roma, luglio 1920.

LE TEORIE DEI ROMANTICI INTORNO AL POEMA EPICO

E

"I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA" DI T. GROSSI

PARTE PRIMA

CAPITOLO I

Quando nel cielo d'Europa scoppiò la tempesta dello *Sturm und Drang*, che crebbe e culminò nell'uragano della rivoluzione romantica, sommergendo e annegando tutto il vecchio mondo letterario, sopra le colline della gloria splendeva integro o quasi l'edificio mirabile dell'epopea; il quale appariva bensí come qualcosa di simile al Pantheon d'Agrippa, diventato, attraverso i secoli, la chiesa di Santa Maria della Rotonda, con dentro altari e statue, e fuori campanili e croci, ma, nonostante il lavorio degli anni e degli uomini, mostrava intatta e bene evidente in tutta la sua armonica organicità la primitiva costituzione.

L'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide* eran capolavori che non ammettevano modificazioni allo stampo dal quale erano usciti. Restava quasi immutato il concetto che quanto avevan prodotto gli antichi era il meglio. Non si era riconosciuta da tutti la verità affermata da Seneca che "in omni negotio semper a perfecto longe fuere principia," ed era molto comodo comporre uniformandosi a regole che si ritenevan sicure, affrontare il giudizio di un pubblico che, lo si sapeva, avrebbe giudicato in base alle medesime regole. Le sorprese erano impossibili, impossibili gli urti violenti. L'arte rimaneva una cosa bella, fatta per il diletto altrui, e, soltanto secondariamente, anche per l'utile dell'umanità.

C'era, in fatto di teorie epiche, la teoria del Tasso. Sí, il Tasso non era Omero; qualche differenza fra la *Gerusalemme liberata* e l'*Iliade* esisteva. Per esempio, vi si trovavan degli amori largamente sviluppati, mentre nell'*Iliade* apparivano appena; c'eran delle maghe, de-

gli incantatori, dei diavoli, degli angeli, che vi tenevano il luogo degli dei e delle dee e degli interpreti di sogni.... Ma, in fin de' conti, anche il Tasso risaliva ad Aristotile ed Aristotele ad Omero.

Eppoi la *Gerusalemme* era un capolavoro: il vero capolavoro dato alla cristianità della poesia eroica! Dante aveva creato un poema, che era epico soltanto perché narrativo; l'Ariosto ne aveva creato un altro, che era epico come può essere epico un romanzo. Ma la *Gerusalemme* apparteneva alla famiglia dell' *Iliade* e dell'*Eneide* e non sfigurava nella compagnia. Sarebbe stato un errore non mettere la *Gerusalemme* al di sopra dell' *Italia liberata dai Goti*, non aver l' occhio ad essa piú che ad ogni altro esemplare. E durante tutto il seicento, secolo in cui l' epopea eroica fiorí, perché si cercava nelle sue finzioni quel che mancava alla realtà, e durante tutto il settecento, epoca in cui si rispettò l' epopea anche mentre ci si compiaceva piuttosto della sua degenerazione eroicomica, gli sguardi furon rivolti esclusivamente alla *Gerusalemme*.

Gli imitatori abbondarono al Tasso poeta, come non mancarono i seguaci al Tasso critico. Essi nulla di nuovo introdussero nel mondo dell' arte, come nulla di nuovo introdussero gli altri nel mondo della critica. Gli epici scrissero gli antefatti o la continuazione del *Goffredo;* i trattatisti svilupparono le idee contenute nei *Discorsi sul poema eroico.* Alcuni le ripeterono tali e quali, senza nemmeno curarsi di mascherare sufficientemente il plagio. E cosí arrivammo alla metà, arrivammo alla fine del secolo decimottavo, avendo dinanzi alla mente un modello di poesia epica ben chiaro, ben definito, ben illuminato in ogni sua parte, che mostrava una sua bellezza anche per gli occhi nostri, come tutte le cose che rappresentano un' armonia definitiva, armonia in sé e armonia col mondo che l' ha prodotta.

Il poeta epico, nell'idea degli scrittori come in quella dei lettori, doveva esser bello della persona, e fornito di tutte le qualità morali e intellettuali. Come si può pretendere di conversare con Achille avendo il corpo e l'anima di Tersite? Come si può pretendere di ispirare Alessandro, se non si ha il genio di Omero? Poiché, infatti, cose grandi e grandi eroi sono il soggetto del canto epico; e lo scopo di esso è giovare all'uomo mediante il diletto. Ripetevano: "Cosí all'egro fanciul porgiamo aspersi — di soave licor gli orli del vaso" perché.... perché "il vero condito in molli versi — i piú schivi allettando ha persuaso."

Il vero!... La poesia è imitazione: imitazione delle cose celesti in quanto nella loro manifestazione si rendono imitabili, di cose umane, di cose naturali.... Ma imitazione fatta secondo certe regole, secondo certi principî, che son logica, che sono misura, che sono perciò bellezza nel mondo del buon gusto, dell'assennatezza, dell'ordine, che è il mondo classico per eccellenza. Impossibile infatti imitar quel vero che non è credibile. Piuttosto il falso, purché appaia attuabile nella realtà e quindi non sia piú falso. E, in ogni modo, si guardi sempre alla storia, che è il vero piú verisimile che esista, non imitando però quel che è in essa di brutto. Meglio tacere, che presentare agli occhi degli uomini cose che fanno inorridire. Il poeta deve aver sempre dinanzi alla mente un mondo di perfezione ideale. E deve perciò alterar la storia in modo da rappresentar le cose umane quali avrebbero dovuto essere, e non già quali furono.

Ecco dove è la sua libertà, dov'egli è arbitro di modificar l'ordine degli avvenimenti, di raccontare gli episodi a modo suo, purché, in conclusione, la verità fondamentale delle cose non abbia subìto oltraggio. Si intende che egli non può far ciò cogli argomenti religiosi, che hanno un'intrinseca inviolabilità: di guisa

che sarà meglio non li tocchi. Cosí non toccherà gli argomenti troppo recenti, che son noti a tutti, e che, narrati diversamente da quel che è la nozione comune, non acquisterebbero fede al poeta. Il poeta, invece, ha bisogno, per riuscire dilettevole ed efficace, di esser creduto da coloro cui si rivolge, e ai quali non può vender fandonie.

E non toccherà nemmeno soggetti troppo antichi. La diversità dei costumi, in molte particolarità loro ormai incomprensibili, rende men piacevole ai volghi perfino la lettura dell' *Iliade.* È tutto dire: ma è una realtà. Ed è una realtà la legge dell' interesse che il poeta deve sforzarsi di svegliare ne' suoi lettori. Per il che molto gli giova il meraviglioso, non essendo possibile epopea senza meraviglioso. L'eroe ha sempre avuto l'aiuto della divinità; e il suo antagonista quello di una divinità avversa. Le potenze celesti e le potenze infernali son sempre state a contrasto sulla terra, dove regna il bene e il male. E gli uomini lo sanno.

Ma anche nell' uso del meraviglioso il poeta deve dar prova di quella assennatezza, ch' è ragion di perfezione suprema. Se i volghi credono agli incantatori e ai maghi, parli di queste cose, che avvicinano l'oltremondo all'umanità, e lasci le altre: o dia loro delle significazioni riposte, per cui anche i saggi, in grazia della dottrina ch' è “sotto il velame”, possano accettarle agevolmente....

Poi, tutto questo componga in una bella unità. L'unità è la qualità essenziale del poema epico, che deve presentarsi come un mondo organico, indissolubile. Se l'unità mancasse, mancherebbe il poema. Di qui la necessità che il protagonista sia unico, unica l'azione, continuata la narrazione, pur attraverso episodi cospiranti, in *ultima ratio*, al fine del poeta.

E, creati i caratteri, mantenerli. E, scelti i costumi, non variarli. E, stabiliti i tempi, i luoghi, non allon-

tanarsene senza ragione. La forma narrativa sia quella piú usata; la drammatica si adopri nelle parlate. La lirica mai. Il poeta deve essere impassibile, deve nascondere se stesso; deve narrare oltre il velo, non rappresentare a scena aperta.

Non occorre aggiungere che cosa si voleva in fatto di elocuzione, di armonia nel verso, di nobiltà nella strofa. Come non sarebbe stato tutto degno della grandezza del poema, la maggiore delle maraviglie artistiche create dal mondo greco-romano? Pericle stesso era rimasto stupito dinanzi ai poemi omerici; Augusto stesso aveva voluto da Virgilio l'*Eneide;* e il Petrarca aveva pensato di aprire il nuovo mondo umanistico illuminandolo con un riflesso della luce piú sfolgorante dell' antichità: voglio dir coll'*Africa.* Dopo, durante il rinascimento, i principi italiani tennero a illustrare il secolo d'oro della loro signoria coi canti dei poeti. E il seicento e il settecento si servirono dei poemi epici per glorificare i sovrani, le nazioni, le stirpi. Nelle lotte per le successioni anche la poesia epica fu un'arma.... un'arma d'acciaio e d'oro, tutta cesellature e rabeschi.

Qualcuno, sí, aveva tentato la solidità della tempra. Dirò di piú: aveva tentato di spezzar la lama. Dalle narrazioni, di imitazione classica anch'esse, delle battaglie delle giovani e delle vecchie, venne fuori il poema eroicomico. Il Tassoni, per maggiore scherno, del poema eroico gli diede la quadratura e la compostezza, ché nella *Secchia rapita* tutto era dentro: storia, meraviglioso, unità di eroe, unità di azione.... Ma si érano inviliti i fatti, gli uomini, gli dei. Questi ultimi specialmente ne uscivano male, e peggio uscivano dalle mani del Bracciolini. Eppure, né il Tassoni, né il Bracciolini, né gli altri, colla parodia, distrussero il poema epico e annullarono i canoni che lo reggevano. Tutt'al piú fecero preferire le lepide invenzioni alle storie severe. Esse erano il pasto intellettuale adatto per un pubblico di

sfrolliti e di spensierati. Cosí a *Orlando* fu preferito *Bertoldo*, a *Goffredo* preposto *Cicerone*. Ma, se qualcuno si raccoglieva in se stesso e chiudeva gli occhi per pensare a ciò che gli mancava, vedeva ancora da lontano Achille ed Enea.

Forse, sí, il poema epico di stampo tradizionale non corrispondeva in tutto e per tutto ai tempi nuovi. La sensazione della cosa c'era. L'aveva già avuta l'Aretino, che, nel prologo di una commedia, la *Cortigiana*, si era scagliato contro le regole che determinavano l'organismo di esso, come degli altri componimenti; l'aveva sentito Giordano Bruno, che, nello scritto degli *Eroici furori*, aveva fatto lo stesso. Ed il Boccalini nei *Ragguagli di Parnaso* levò per primo ogni valore precetti stico ad Aristotile per dargliene soltanto uno storico.

Le regole, oh, le regole erano una bella cosa, se si vuole; ma erano soprattutto mortificanti per l'ingegno. Il poeta, che si metteva a comporre, doveva sentirsi oppresso, schiacciato dal loro peso, prima di avere incominciato l'opera. La fantasia ne era tarpata: e il suo libero volo impedito. Che utile?! che diletto?! "È del poeta il fin la meraviglia," disse il Marino; e cercò con questo di infrangere tutti i ceppi che gli venivano imposti, lanciandosi via, coll'ali spiegate, fuori del Labe-rinto, via, sul dorso dell'Ippogrifo, verso i paesaggi incantati di Morgana! Fra i trattatisti che discorrono di poesia epica è notevole il Fioretti, il quale ne' suoi *Progimnasmi poetici* non vuol piú sapere di storia, di tradizioni. Egli impone al poeta di inventare, di inventare tutta la materia del suo mondo, e di organarla, di distribuirla secondo le leggi della sua fantasia; impone al poeta di fare a meno anche della piú mortificante delle regole, di abbandonare la piú farraginosa delle macchine: la macchina mitologica. Ed è con lui un altro trattatista di poesia epica, il Battisti, che, nella *Poetica*, dà giú sui puntelli e sulle corde, che reggono lo sce-

nario del soprannaturale. Non per nulla il ridicolo si è sparso sugli dei, non per nulla dal tempo dei Padri della chiesa si grida contro la mitologia.

Il fatto è religioso prima di essere letterario. Sant'Agostino, San Basilio se la prendono cogli dei falsi e bugiardi perché cotesti dei son demoni, e non si può rendere onore al diavolo. Dante si serví di Caronte? si serví di Minosse? sí, ma collocò costoro nell'inferno; e al santo Apollo e alle sante Muse diede significazioni che permettevano il loro ricordo nella *Commedia*. E, se l'umanesimo, se il rinascimento, intesi a far rivivere tutto il mondo antico, fecero risorgere Venere e gli amori, venne poi il concilio di Trento, e la reazione cattolica, e il pietismo, i quali riseppellirono nelle favisse cieche male riaperte la diavolessa maggiore e i suoi mazzamorelli. Ché, infatti, proprio lo storico di quel concilio, il Padre Sforza Pallavicino, lodò il Ciampoli, autore di una *Poetica sacra*, per avere additato all'ammirazione dei giovani Dante, insegnando a " far divini i poemi colla divinità della ispirazione." Né la sua voce andò dispersa: molti dopo di lui si volsero alla poesia di argomento religioso e di forme non pagane per far vedere come fosse sciocco, oltre che empio, servirsi della mitologia, quando la Bibbia offriva tante bellezze. Soltanto, né l'avversione alle regole, né quella alla mitologia riuscirono a dar corpo a una dottrina compiuta.

Qualcosa di piú conclusero in Francia coloro che disputarono sulla preminenza degli antichi o dei moderni. La questione avanzò presso di noi anche il Tassoni nel decimo libro dei *Pensieri*. Noi siamo il risultato di tutto il passato; i nostri predecessori, piú giovani, ebbero minore esperienza di noi, vecchi. Chi si farà giudicare, avendo occhi propri, da un fanciullo bendato? Ma in Francia fu combattuto vivacemente, a lungo. Si versò forse troppo inchiostro, se si pensa al pretesto della disputa: se ne versò poco, se si pensa che si trattava

soprattutto di affermare il principio della perfettibilità umana. E la contesa scoppiò proprio intorno a un poema epico, il *Clodoveo* del Desmarets de Saint-Sorlin, e al suo meraviglioso, che era quello cristiano.

Il Boileau negava la bellezza poetica di Satana; e il Desmarets, e il Perrault e gli altri negavano autorità alle regole del Boileau, ch' eran quelle di Aristotile e di Orazio. Ciò che si addiceva ad una civiltà non può confarsi ad un' altra. Omero stesso, se si vuol renderlo tollerabile per noi, ha bisogno di esser trasformato, addirittura rifatto, come mostrò il conte Houdard De La Motte.

La disputa dilagò. Vi si mescolarono religione e filosofia, storia e letteratura. Ed ebbe capacità di riscaldare i freddi spiriti di Inghilterra, di scuotere gli intelletti nostrani. Grande risonanza ebbe fra noi lo scritto del padre Bouhours *Sulla maniera di ben pensare circa le opere dello spirito.* Si accapigliarono infatti il Montani, l' Orsi, il Bottazzoni, il Capasso, il Baruffaldi e qualche altro. Mentre durava la polemica, G. C. Becelli pubblicava la *Poesia novella.* Quest' opera ha molta importanza in uno studio come il nostro, poiché il Becelli primo in Italia, distingue sistematicamente una letteratura pagana e una letteratura cristiana, per dire che la nostra, essendo cristiana " forma un differente genere dalla greca e dalla latina."

La differenza egli la fa consistere nella " essenza dei veri costumi nostri, della nuova religione, delle nuove usanze, feste, leggi, guerreggiare ", sol che la si consideri sotto la " categoria del tempo "; mentre, quando la si collochi sotto quella del " luogo ", la ritrova nelle caratteristiche della " vaga situazione ", del " dolce clima." Per lui, da queste cose " come da due fonti " derivano " tutti i rivoli della toscana poesia ", i quali rivoli sono rappresentati dai " divini poemi ", all' " amorosa lirica " e dalla " ridevole ", ancora. E, oltre a ciò,

dai " romanzi ", dalle " farse ", dalle " pastorali ", tutte quante " non solo dei poeti italiani invenzioni, ma lodevolissime, ma degne di reggere in pregio e bellezza al paragone di tutte le latine e greche e barbare poesie, se cotal detto usare si voglia."

Gli italiani hanno bensí composto dei poemi a imitazione degli antichi, ma non hanno conseguito con essi la gloria raggiunta con gli *Orlandi* e i *Morganti*. Del Tasso il Becelli è tutt' altro che caldo ammiratore, perché vede in esso l' imitatore degli antichi; ma, in ogni modo, lo preferisce al Trissino, che è stato " troppo " aderente ai modelli classici. Invano il Castelvetro, il Minturno, il Summo chiamarono imperfetti perché episodici i poemi romanzeschi. La molteplicità del poema romanzesco gli dà vaghezza infinita. Per questo esso piace ai piú. E l' arte è fatta per i piú, che lodano e apprezzano le opere rispondenti ai loro bisogni, alla loro natura.

Si abbandonino dunque le vecchie favole, senza significato per i moderni, e la mitologia pagana. Ogni popolo ha un suo mondo fantastico, e perciò non si può dalla mitologia pretendere di fare un uso che sarebbe fra noi per lo meno inopportuno. Essa non è tollerabile nemmeno negli adattamenti che se ne sono tentati, riducendola a semplice allegoria. Parimente, si abbandonino le forme viete, estranee all' indole nostra, le esemplificazioni e le regole stantie! Il diritto che i retori si arrogano, pretendendo che solo gli esemplari dell' arte antica siano perfetti, e che essi soli debbano servire di modello non può esser loro riconosciuto in alcun modo.

E il Becelli si volge altrove. Notevole è che ammiri la letteratura dialettale; e importantissimo è che prenda in considerazione quella poesia, che ha chiamato " barbara ", la poesia straniera: la spagnola, la francese, l' inglese, la tedesca.... Il Becelli apre, e, se non apre, allar-

ga la cateratta, da cui il fiume della poesia straniera si riverserà sul nostro paese e lo feconderà.

C' erano, fuori d' Italia, dei poemi epici che avevan caratteristiche loro diverse da quelle dei poemi italiani. Ve ne eran di quelli che le avevan diversissime. E parevan alberi nati in un mondo selvaggio per dar frutti piú selvaggi ancora. Ma attiravan l' attenzione coi loro colori, coi loro profumi: e ai palati stanchi offrivan sapori eccitanti.

Cominciarono le traduzioni. Apparvero le versioni del *Paradiso perduto*, dell' *Ossian*, del *Messia*: traduzioni intere, traduzioni a brani. Che importa? Il Cesarotti tradusse il Macpherson e non si seppe adattare a Omero puro e semplice: lo rimpasticciò in una *Morte di Ettore*, che, se sta ligia quanto piú può all' antico, non rivela meno che nell' antico si osa ormai metter sacrilegamente le mani.

Ed è, quanto alla critica, caratteristico, l' episodio che ha per protagonista il Salvi. Egli scrisse una *Dissertazione* per dimostrare come la fantasia potesse rigenerarsi soltanto collo studio dell' *Ossian*, e una *Lettera ragionata*, ed altro ancora per ribadire le sue idee. Ma lo presero per pazzo e si scagliarono contro di lui, e lo seppellirono sotto una valanga di male parole.

Ciò non è straordinario: è normale. Oh, sí. Chi non vede che tutta la poesia epica prodottasi fino allora è mancata? Ben pochi sono i poemi leggibili senza fatica e senza noia, essendo essi quasi tutti narrazioni di fatti conosciuti e presentati sempre ad un modo. Ma la colpa non è dei principî, è degli uomini, ché ben pochi hanno il lume intellettuale di Omero, il cuore sensibile di Virgilio. La grazia non piove sempre dal Cielo per invocar che si faccia le Muse o la Musa. Eppoi all' epica, oltre gli dei, debbon esser favorevoli i potenti: e i Mecenati non abbondano, e non abbondano gli Augusti.

Scriveva il Denina in certe *Dissertazioni sul poema epico* lette all'Accademia reale di Berlino che, se il poema epico deve avere le doti che gli assegna Aristotile, grandezza, interesse, importanza morale, ecc., egli non avrebbe saputo dove andare a trovar tuttociò. E citava una quantità di esempi, illustri o no, che dimostravano l'impossibilità di ricorrere utilmente a soggetti mitologici, storici, scientifici. Tutto esaurito, tutto! Anche la possibilità delle descrizioni delle belle battaglie omeriche, ad arma bianca, poiché vi son le armi da fuoco; anche la possibilità delle descrizioni dei bei colloqui fra eroi, poiché i cannoni rombano e non ci si intende.... I costumi, l'umanità son contrari alla poesia. Il mondo si è fatto prosaico. Né lo spirito dei popoli è piú quello di prima, ché le nazioni son divise da differenze di religioni, di interessi politici, e di altro. Sparisce il carattere di universalità proprio del poema epico. Il poeta non può essere che l'interprete di se stesso. E chi, per ragioni particolari, celebra qualche individuo o fatto particolare è inutile che aspiri all'ammirazione del mondo.

Soltanto, è da spiegare come, pochi anni dopo, il Denina scrivesse a Diodata Saluzzo Roero: Perché non componete un poema epico? e come egli stesso si mettesse a scrivere un poema intitolato la *Russiade,* di cui pubblicò dieci canti, che avevano la singolarità di essere in prosa. Ma, sebbene di poemi in prosa non mancasse l'esempio, nel fatto che egli scrisse in prosa, cioè rompendo una tradizione assodata, intangibile, sta la spiegazione domandata: e sta nel fatto che alla Diodata diceva: Bisogna farla finita colle regole usate, e foggiarsene delle nuove.

Il Denina è un precursore egli stesso. Nel 1761 scriveva un *Discorso sopra le vicende della letteratura,* nel quale confrontava le varie letterature europee e concludeva che i classici sono stati troppo sfruttati, e che bi-

sogna ricorrere ai moderni. Seguir solo gli antichi è non aver esatta visione delle cose, come del resto sarebbe non veder giusto ammirar soltanto i moderni.

Aveva anche nel 1776 pubblicato una *Bibliopea*, ossia l'arte di comporre libri, dove, si era scagliato contro la rigidità pedantesca delle regole, e, quanto ai modelli di perfezione che la tradizione proponeva agli artisti, aveva concluso: Si ammirino, si studino, ma non si seguano. L'ingegno vero fa da sé.

Né basta. Nel 1790 aveva dettato un'opera nella quale, in certo modo, anticipava Madama di Staël. Era il libro intitolato: *La Prussia letteraria sotto Federico II;* dove aveva messo in evidenza i grandi scrittori tedeschi moderni: Gessner, Lessing, Klopstock, Herder.... A quest'ultimo aveva dedicato un bell'articolo. E si era doluto che Federico II non li avesse onorati tutti secondo il merito. Federico era troppo francese, essi troppo tedeschi.

Il Denina, vivendo in Germania, si era imbevuto delle nuove idee. Non poteva esser diversamente. In Germania si scriveva, si polemizzava intorno all'arte in genere, intorno alla drammatica e all'epica in particolare. In Germania va cercata la ragione del grido di rivolta del Denina e della battaglia che egli tentò di dare, chiamando a sé la Roero, e quanti avevan voglia di uscire dalla secolare servitú. I quali furon molti, perché il secolo decimonono si aprí con un'epidemia epica. Dissero che ciò accadde perché spirava aria eroica. C'era stata la Rivoluzione francese, c'erano state le guerre napoleoniche che avevano avuto per teatro Europa ed Africa, Egitto e Russia. Poi era caduto l'imperatore, si era avuto la restaurazione. E gli uomini avevan cospirato e si eran ribellati.

Dissero anche che ciò fu perché Napoleone aveva consigliato ai poeti, rivolgendosi però al Lamberti, che gli presentava un'edizione dell'*Iliade* da lui curata, di de-

scrivere un po' fatti moderni e recenti, ché ne avrebbero avuto successo e riconoscenza; e perché i poeti, il Cesarotti, il Gianni, il Monti non avevano inteso a sordo. Ma il poema epico aveva esaurito la sua funzione storica, essendosi ormai la storia differenziata da esso; aveva esaurita la sua funzione ecomiastica, essendo essa riserbata piuttosto alla lirica, regina dei tempi nuovi, e il rifiorire del poema epico fu dovuto a ben altro.

Esso ha un carattere suo proprio nel secolo decimonono. Vi son dei poemi nei quali si arriva a far delle discussioni d'arte. Si esalta la vecchia poesia tradizionale, si combatte la nuova poesia rivoluzionaria. Si mandano all'inferno gli scultori di nudi mitologici, si mandano in paradiso i cantori della Vergine e dei Santi. Cotesti poemi son dunque pensati e scritti per dare una battaglia, o per mescolarsi a una battaglia che si combatteva da altri. Né si rivolgono al pubblico cui si rivolgevano i poemi dei rapsodi o dei cantambanchi. Si rivolgono ai letterati, ai filosofi, agli scienziati. Le guerre, care ai volghi, vi tengon minor parte delle dispute: gli eroi, sono fondatori di religioni, esploratori di mondi, inventori di macchine.... La forza animatrice dei poemi epici all'inizio dell'ottocento è diversa da quella di prima.

Il poema epico nuovo nasce dal filosofismo francese, nasce dalla rivoluzione germanica. E perché il fenomeno è interessante merita conto che noi lo studiamo, e che lo studiamo occupandoci di uno di quei poemi che, al principio del secolo decimonono, furono scritti e intorno al quale si accese vivissima la polemica tra i conservatori e i novatori, tra gli adoratori del Tasso, e coloro che nel Tasso vedevan l'idolo da distruggere.

Parlo dei *Lombardi alla prima crociata* di Tommaso Grossi, il piú amato forse fra quanti poeti narrativi fiorirono nella prima metà del secolo scorso. Anche oggi

vi è chi sa a mente tutte le ottave della sua *Ildegonda* e piange recitandole. Ma piange e ricorda perché pensa alla propria gioventú perduta.

La critica sa da un pezzo che stima fare del Grossi. Tuttavia si è rifiutata di dare su lui il giudizio esplicito che dovrebbe pronunziare. Vi sono idoli a cui riconosciamo una certa santità in grazia dell'adorazione di cui sono stati oggetto, dell'incenso che li ha avvolti. Il Grossi fu caro, piú che a ogni altro, ad Alessandro Manzoni. Ma ormai non si può differire ancora una valutazione esatta di questo poeta. Comincia una nuova vita e non si deve affrontare il viaggio che essa ci impone senza sapere che cosa pesa inutilmente nella nostra bisaccia. Il Brognoligo ha già messo gli occhi nel bagaglio e ha detto per primo: *I Lombardi?* Possiamo forse lasciarli a casa.

Io son con lui. Ed egli mi scusi se qualche volta dovrò ripetere sue considerazioni. Ma non credano gli altri che io lo ricopi: il punto di partenza è diverso: diversa è la meta a cui vogliamo arrivare, e, d'altra parte, lungo il sentiero sul quale mi ha preceduto, egli ha lasciato cadere qualche spiga, che vuole esser raccolta, nel campo non ha tagliato qualche pugno di ariste, che accennano e attendono....

CAPITOLO II

La Germania, verso la metà del secolo decimottavo, era una grossa fanciullona rossa e vivace. La tenevano inchiodata sù un banco di scuola troppo stretto, e le insegnavano che bisogna esser composti, educati, imitare i piú grandi, imparare la retorica, parlare il francese. La ragazza si esercitava a mettere insieme pessimi componimenti, a spappagallare in un brutto linguaggio, né tedesco, né francese.... e intanto soffocava, si sentiva morire.

La cosa non poteva durare. Intorno alle stufe di maiolica e sotto i trofei di corna di cervo, i maestri da un pezzo s'eran messi a studiare il problema della educazione della loro ragazzona. Martino Opitz aveva scritto il *Libro del poetare tedesco*, ma non ne aveva ricavato niente: aveva scritto difficile. Nelle mani dell'allieva restò a lungo il *Trattato di retorica* del Gottsched. Esso aveva almeno la chiarezza dell'arte francese!

Se non che, nella via, passava gente che faceva chiasso. Era un gruppo di Svizzeri, che, avevan girato il mondo. Erano arrivati sino all'Inghilterra, e vi avevan trovato quel che faceva per loro. Vi avevan trovato lo Shakespeare, il Milton; ne erano diventati entusiasti, e ora andavan prendendo a pugni tutti coloro che parlavano di Racine e di Voltaire. La ragazza, al rumore, corse alla finestra, e....

Lasciamo le allegorie. Il movimento creatosi in Svizzera in favore della letteratura inglese, contro la letteratura francese, era un movimento intenso. Aveva avuto per propulsori il Bodmer o il Breitinger; per organo il giornale intitolato *Discorsi dei pittori;* per programma una libertà al di fuori della retorica tradizionale.

Ut pictura poesis, sí magari, ma con criterio nuovo. Dipingere con libertà di fantasia, cantare con caldezza di passione: far dell' arte, insomma, in cui il soggettivo si sovrapponesse all' oggettivo, l' individuale al generale. Per la drammatica modello insuperabile pareva lo Shakespeare, per l' epopea era il Milton.

Già il Milton! Il Milton è un poeta epico, ma quanto diverso dal Tasso, dal Trissino, dall' Alamanni e simili. Costoro parevano preoccupati di nasconder se stessi; poiché cosí voleva l' esempio di Virgilio e di Omero; il Milton invece non si nascose mai, anzi fece prorompere sempre liberamente il proprio sentimento. Non per nulla egli componeva soltanto quando l' anima sua, per il raccoglimento, per la preghiera, per il rapimento religioso, e per l' estasi poetica era salita a un grado in cui la parola si moveva da sé. L' entusiasmo cessava, e il poeta taceva, per ricominciare solo quand' era di nuovo nelle condizioni di esaltamento che gli eran necessarie.

Per questo il *Paradiso perduto* è un' epopea che trabocca di elementi lirici. La melodia del verso ha varietà infinite ed eccita sensibilità nascoste, corde che si credeva non esistessero in noi. Il colorito dello stile è fatto di luci vive e di ombre profonde, di mezzetinte delicate, di splendori insostenibili. Il materiale idiomatico è ora quasi volatilizzato, ora appesantito, fatto cosa piú che parola. E quanto al soggetto del poema, a volte si direbbe che non la storia biblica dell' uomo che nasce e che pecca, ma la passione politica e religiosa del repubblicano e del puritano ne sia la materia. Il Milton educa in esso l' umanità nascente secondo tutti i suoi concetti e preconcetti. E cosí compone gli elementi del poema secondo una legge che è tutta dentro di lui non fuori, nella tradizione piú stretta.

L' Addison si sforzò di ragionare a lungo intorno al *Paradiso perduto* per mostrare che esso è condotto se-

condo le regole aristoteliche, e secondo gli esempi classici. E la fatica da lui durata aveva una certa possibilità di apparire spesa con qualche ragionevolezza, a chi avesse guardato superficialmente, ché il Milton era imbevuto di cultura classica e si rammentava di Omero e di Virgilio; il Milton conosceva la letteratura italiana ed ammirava il Tasso. Figurarsi se la classicità, vecchia e nuova, non doveva aver influenza sull'opera sua! Vi ha introdotto, infatti, persino la mitologia: mitologia pagana in un poema cristiano.

Ma un ravvicinamento fra l'autore del *Paradiso perduto* e gli altri epici tradizionali non può esser fatto. Il Milton sfugge come l'acqua tra le dita, come il panico dal vaglio al critico che pretenda irreggimentarlo nell'esercito dei classicisti. Il Milton prelude, per molti caratteri, al romanticismo, e la sua novità fu avvertita dal Bodmer, che, appoggiandosi al colosso inglese, prese posizione contro il Gottsched. Ne nacque una contesa, una battaglia. Dagli urti di quella battaglia usciron faville e lampi. Si discusse di Omero e.... si creò il *Messia*. Il Klopstock pensò al suo poema dopo aver letto ed ammirato il Milton. Volle anzi con esso dare un seguito o una conclusione al *Paradiso perduto*.

La poesia cristiana, protestante od ortodossa, aveva già avuto in Germania molti cultori e molta efficacia. Fin dal secolo decimosettimo il Gerhardt e lo Spener erano stati i maestri del pietismo: il secondo specialmente, che si era proposto di edificare "una piccola chiesa dentro la grande chiesa." E dall'università alla casupola del popolo, dalla parrocchia al palazzo del principe la sua dottrina aveva pervaso tutto il mondo luterano.

Né i Cattolici erano stati da meno. Il gesuita Federico Spee si era messo alla testa degli scrittori ortodossi: e tutti insieme avevan cantato e pregato in versi dolciastri, mollicicosi. Nessuno aveva ritrovato gli

accenti rudi e sinceri del Medioevo. Maria si scusava con Dio di non aver seta e velluto per involgere Gesú: non si stringeva al petto il bambino, scaldandolo col proprio seno, col proprio fiato, coi propri baci! I tedeschi volevano anche loro, come dice lo Spee, " provare che sapevan lodare Dio al pari degli stranieri." Avevan dinanzi dei famosi esempi di poesia religiosa, da Dante al ....Sannazzaro. Ma in Dante trovavan troppa realtà, nel Sannazzaro troppe profanità mitologiche. Il tedesco vuol esser puro e astratto. Vuol lanciarsi nell'etere sottile per moralizzare, filosofeggiare, teologare.

Il poema del Klopstock, sotto questo punto di vista, è molto tedesco. Niente realtà; niente vero. Tutto vi si trova dentro, meno che forme vive e cose reali. Se qualche *tipo* vi appare, esso parla piú che non agisca. Cristo stesso si apparta dagli uomini che l'hanno misconosciuto, e opera quasi sempre nel luogo del suo ritiro. Come operi poi, si dice in cinque parole: medita, guarda, parla, predica, muore. Il poeta non ha vissuto il dramma della passione al modo di un ingenuo scrittore popolaresco italiano, come Jacopone da Todi, Nicolò Cicerchia, Castellano dei Castellani, i quali intuirono che tale dramma interessa appunto a patto che la sua riproduzione sia una esposizione viva di esso e niente altro. Il Klopstock lo ha meditato su testi accompagnati da lunghi, freddi commenti teologici; e se, da ultimo, a forza di riflessione, è riuscito a piangere, il suo pianto è ciò che lo ha commosso di piú, impedendogli perfino di rasciugarsi gli occhi.

Cosí anch'esso è piú lirico che drammatico, che epico. Basta considerar la scena della Crocifissione e della morte del Redentore, composta secondo una legge essenzialmente lirica appunto. Gesú è sulla croce. Sopra lui l'Eterno; d'intorno gli angioli, i santi, Adamo, i patriarchi, i profeti, gli apostoli, tutto il vecchio testamento, tutto il nuovo, i morti senza redenzione, i vivi redenti.

Si assiste a un trionfo, non a un supplizio. Ciò che pareva prima segno di orrore è segno di gloria. Il sole si oscura? No. Uriele vi porta dinanzi la stella ove attendon le anime dei futuri credenti. Il vento soffia? I Patriarchi scendon dall' altezza del cielo per assistere alla gran vittoria sul peccato. Un urlo lacera il silenzio? È Adamo spetrato, è l' umanità pentita, che chiede il perdono da cui sarà salvata....

Non ci voleva altro per interessare vivamente i lettori tedeschi. I fanciulli, narra il Goethe, consideravano il *Messia* come un libro noioso; ma gli adulti lo leggevano nei giorni della settimana santa come un libro sacro. Essi, nei lunghi racconti, negli interminabili episodi, trovavano non rilievi, non pitture, ma musiche. Musiche insistenti, monotone, fievoli, evanescenti, anzi, eppur capaci di produrre degli stati d' anima morbidi, delle estasi, che nessun altro poema aveva mai prodotto.

Poema cristiano dunque, e tedesco, il Messia, molto tedesco. Tanto tedesco che non somigliava a nessun poema straniero, nemmeno esteriormente. Il suo autore da prima voleva perfino scriverlo in prosa; e poemi in prosa, se si eccettuano l'*Adamo* del Gessner, non ve ne erano. Il *Telemaco*, secondo alcuni, era un' epopea: ma non è vero. Il *Filocopo* del Boccaccio era un' epopea secondo altri, ma l' affermazione reggeva ancor meno.

Il Klopstock compose il suo poema per affrancar la Germania dalla servitú straniera, specialmente dalla imitazione francese. Il mondo greco-latino pesava su lui: ed egli gettò la cappa di piombo che l' opprimeva nonostante l' oro e l' argento di cui era coperta. Cosí si comprende come egli potesse scriver quello che scrisse a proposito dell' uso della storia.

Il Klopstock non la ruppe mica con tutta la tradizione! Oh, no. Se il Tasso, per esempio, lo voleva il poeta

degno del poema, anch'egli lo voleva tale: e si obbligò a una vita da santo. Ma se il Tasso voleva che, mentre era possibile alterare la storia, nessuna alterazione fosse concessa alla storia sacra, egli violò addirittura il precetto.

Il Vangelo, nel *Messia,* è completamente trasfigurato. La terra è scomparsa, scomparsa l'umanità. Vi è sostituito il cosmo, e gli angeli e i demoni. Angeli i discepoli di Cristo; demoni i farisei, i dottori, Caifa, Giuda. Di umano, tutti, non hanno che la forma. Perché? " La storia biblica, massime quella che entra piú intimamente dentro la religione, non contiene che alcuni de' grandi avvenimenti accaduti.... Altri li abbozza in cosí poche parole che, per rappresentarli, fa poi di mestieri aggiungervi noi medesimi col pensiero le necessarie circostanze. Tali abbozzi costituiscono ordinariamente la base della verosimiglianza delle finzioni nella poesia sacra...."

Cosí diceva il Klopstock. E seguitava: " Certe verità, la cui cognizione non c'è per ora necessaria in questa vita, ci son rivelate in modo che assomigliano ad altrettanti cenni, affinché ci addentriamo di piú a meditarle. Le scoperte che ci vengon fatte per questa via appartengono alla poesia sacra di cui si discorre, e posson sovente servir di fondamento all'invenzione...."

Scoperte, interpretazione.... tutto quel che si vuole; ma è l'attività dello spirito del poeta sostituita alla fissità della verità storica. Nella pratica e nella teoria Klopstockiana c'è già abbastanza perché si possa dire che il poeta e il critico sono tutti e due fuori del vecchio Laberinto. Chi imparerà da lui volerà anch'esso lontano. E, se si scioglierà le ali al sole, la caduta stessa non sarà stata indarno.

Né i seguaci mancano. Il Bodmer scrisse un *Noè,* il De Moser un *Daniele,* il Lavater un *Gesú redentore....* Ma il successo maggiore del Klopstock sta per me nel-

l'aver persuaso lo Herder, il filosofo dell'anima vulcanica, tutta fiamme e tutta lampi, ma anche tutta ceneri e tutta vapori, che empiva di tempesta il cielo e poi si riassopiva, si riaddormentava, per tornare a tuonar poco dopo e a scrosciare.

Donde viene lo Herder? Di Francia, piuttosto che d'altrove. Egli si era accostato agli enciclopedisti, e ne aveva bevuto lo spirito rivoluzionario. Da essi non si staccò piú. Nella feconda solitudine di Buckeburg lo si vede col pensiero cacciare il naso nell'*Enciclopedia*, dove lesse i passi del Cavalier di Jacourt sulle *Origini della poesia*, l'articolo del Sulzer sull'*Epopea*....

Conobbe il Voltaire, ma amò il Rousseau. Parla delle tragedie del primo dicendole: "Pompa e spettacolo: niente altro;" ma cita spesso il Rousseau, e non discorra dell'*Emilio* che con ammirazione. Pensa che senza l'*Eloisa* non si sarebbe avuto il Werther, e grida col filosofo ginevrino: — Natura, natura! È vero però che l'aspirazione del Rousseau alla natura coincideva con quella di Hamann, il mago del Nord, che gli fece amare l'Ossian, creduto allora poeta naturale. Nei poemetti del Macpherson egli vide veramente l'originalità, che nasce dalla indipendenza dell'artista non ossequente a nessuna legge prestabilita all'opera d'arte.

Certo, i poemetti dell'Ossian non erano un punto di partenza; erano piuttosto un punto di arrivo. Noi lo sappiamo. Le vecchie canzoni inglesi, gaeliche, irlandesi si eran cominciate a raccogliere anche prima. Ma l'Ossian, co' suoi nordici chiari di luna, che si contrapponevano malinconicamente al gioioso chiaro di sole meridionale, era oltremodo persuasivo.

Quando l'Ossian comparve, si discusse subito, in Inghilterra, chi si dovesse preferire fra Omero e Ossian: e il Klopstock stesso, in Germania, si buttò dalla parte di Ossian dettando delle Odi dove aleggia lo spirito del bardo scozzese. A Ginevra il Mallet aveva pubblicato

una raccolta di documenti della mitologia celtica e scandinava; ed egli si rimpinzò di quel materiale non vivendo piú se non colle divinità e cogli eroi settentrionali. Odino doveva stare al di sopra di Giove: il mondo germanico trionfare del mondo romano. E per questo, oltre le odi, compose tre drammi su *Arminio*. Drammi? Io ho in mente che si tratti d'altro. Ai dialoghi si frammischiano lunghi canti, alle parlate si succedono lunghi ditirambi. Non è roba da recitare, ma da leggere. E l'autore battezzò il suo lavoro "composizione bardita."

Il Klopstock nella mente dello Herder, per queste sue opere ricongiungeva Ossian alla Germania, come vi aveva ricongiunto il Milton col *Messia*. Forse, per la predominanza dell'elemento drammatico nell'*Arminio* vi ricongiungeva anche lo Shakespeare, di cui l'Hamann gli aveva rivelato, come degli altri, le bellezze selvagge. E il mondo nordico anche per lui assunse importanza senza pari di fronte al mondo latino e greco.

I Greci sono stati giovani, sí: e i loro capolavori son frutto del vigore, della freschezza della loro gioventú. Ma intendiamoci: della gioventú, non dell'infanzia; e di una gioventú che già si avvicina alla maturità, per degenarare in vecchiezza poco dopo. "La religione vi è diventata mitologia, la storia una serie di racconti, la poesia un mestiere."

Se vi è fra le antiche letterature una poesia di giovinezza vera, essa è la letteratura ebraica. La civiltà nasce in Oriente, cresce in Grecia, matura in Roma, invecchia nell'Europa moderna: e con essa l'arte, tutta l'arte, eccetto l'ebraica, poiché essa è l'arte del popolo eletto, l'arte ispirata direttamente da Dio, ch'è eterno e rende eterno tutto ciò che vivifica col proprio alito. Lo Herder scrisse un *Trattato sullo spirito della poesia ebraica;* e in esso arrivò quasi a rinunziare ad *Ossian*. O, meglio: da Ossian, che rappresentava l'antica mito-

logia nordica, passò a David, che rappresentava la rivelazione ebraica, per arrivare al Vangelo. Il Cristianesimo è la religione della Germania, ed egli non esce da essa. Lo Herder è tedesco.

Nel *Trattato sullo spirito della poesia ebraica* si fa dire dall'angelo dell'Oriente: "Lasciateli morire, lasciateli morire questi suoni troppo vecchi.... La lingua è stata data all'uomo per canti piú sacri, e piú alti." Ed egli stesso intona il coro, al quale fa unire tutte le voci dei poeti che hanno celebrato il dio della loro fede, la parola della loro dottrina, le tradizioni della loro vita religiosa, che son quelle della patria. Poi chiede: "Perché nessuno ha ancora cantato Mosè? La liberazione di tutto un popolo caduto nella schiavitú, e l'educazione morale di esso, educazione il cui scopo era la purezza del culto divino e la libertà dello stato, mi sembrano un tema piú nobile che le avventure di viaggio e le imprese guerresche." E invita gli Ebrei tedeschi a scrivere del grande legislatore per far opera nazionale, come l'aveva fatta fra i poeti cristiani il Klopstock, celebrando il *Messia.*

Ecco il punto. Poesia religiosa, poesia nazionale, poesia schietta, primitiva. La vera epopea è cosí. Essa nasce anteriormente ad ogni convenzione, ad ogni calcolo, senza dover nulla all'azione riflessa degli individui, per la sola tensione di quella forza viva che la coscienza di ogni nazione, di ogni popolo chiude dentro di sé. Concetti questi, nei quali è riposta l'origine della teoria che ha regnato per molto tempo e della quale oggi la critica si è liberata, sulla formazione dei miti e delle epopee nazionali. Questa dottrina, ch'ebbe un precursore italiano nel Vico, di cui ai nostri fini basta ricordare il nome, poiché in ultima analisi la questione è per noi un episodio critico interessante, ma soltanto un episodio, fu accettata dal Wolf nei suoi studi su Omero, dagli Schlegel negli scritti relativi allo stesso argo-

mento, dal Lachmann. Espressa compiutamente dai Grimm, trovò campioni in tutta Europa ed arrivò fino ai nostri giorni.

Dopo esser venuta attraverso la Staël e il Fauriel, essa ha fatto scrivere in Francia a Gaston Paris: "L'epopea costruisce coi materiali del passato, ma non opera con premeditazione; il suo lavoro si produce per cosí dire, da sé...." E ancora: "L'epopea non è un'opera d'arte, è un prodotto quasi naturale." In Italia però, benché seducesse molti, trovò un avversario in Pio Raina. Egli, studiando le *Origini dell'Epopea francese,* ha visto nascere i poemi epici nazionali non da un mistico Spirito Santo, ma da genitori in carne ed ossa.

Comunque, anche lo Herder ammetteva che si potesse fare dell'epica riflessa. Il segreto sta tutto nel modo di avvicinarsi e quasi procurarsi l'anima primitiva, ch'è la sola la quale dia vivacità, colore, energia al canto. Per il che sarà bene dimenticare tutte le dottrine artificiali, che sono state il canone fondamentale della bellezza per tanto tempo, senza che nulla desse loro vera eccellenza.

"Io tremo alla vista della carneficina che fanno tra i poeti antichi e moderni proposizioni come queste: — Il vero oggetto della poesia sono le azioni." Cosí scrisse il filosofo prussiano contro la tradizione per sostenere che nella poesia si deve dar posto alla passione, al sentimento, alla musica. L'anima primitiva non vive che in queste cose, che ne son l'espressione diretta.

Per vedere qual valore si debba dare ai precetti e agli esempi usati, consunti, basta considerare al lume della storia quello che essi sono. Il critico ha per primo dovere di porre le opere da lui esaminate e le dottrine che le informano nel tempo e nel luogo dove son nate. Omero e Virgilio facevan bene nei tempi loro e nel loro mondo pagano; il Tasso, il Milton e Klopstock fanno bene nell'êra nostra e nella nostra società cristiana.

Lo Herder sull' epopea ha accenni qua e là, pagine intere, articoli espressamente dettati per discorrer di tale materia. Nella rivista che egli redasse verso i primi dell' ottocento intitolata *Adrastea* si trovano scritti con questi titoli: *l'Epopea, il Divino nell'Epopea.* Ma nelle pagine *Sulla bella letteratura* egli diede un completo trattato sull' argomento.

Ivi egli comincia, com' era naturale, del proporre all' ammirazione dei lettori il *Messia* del Klopstock. Sí, vede i difetti dell' opera: ma essa per lui eccelle a cagione del divino, che è ciò che costituísce l' elemento fondamentale di ogni epopea. Non vi è poema senza sentimento religioso. Se si togliesse il divino all' eroe esso non avrebbe piú importanza. Il suo carattere epico sta nella sua santità.

Le potenze celesti non si scomodano per uomini e per azioni cattive o semplicemente comuni. Questa è la ragione per cui nella storia politica. strettamente politica, non si trova materia epica. Ben fece il Pope in Inghilterra, a lasciare a mezzo il suo *Bruto,* bene il Klopstock a non compiere il suo *Enrico l'Uccellatore.* Perché si abbia la partecipazione di tutta la natura a un fatto grande e bello si deve ricorrere a soggetti biblici e cristiani.

Pur troppo le grandi epopee cristiane, che, fra gli errori dell' uomo, ne mostrano il cammino verso le elevazioni supreme, son poche o punte. Nemmeno la *Gerusalemme,* nemmeno il *Paradiso perduto* rispondono all' ideale perfezione. Il *Messia* è troppo vasto, troppo pieno, troppo lungo. Non si può ascoltare in una sola volta, non si può abbracciare con un solo sguardo.

Legge aristotelica questa del " colpo d' occhio? " No: legge insita nel genere. L' epopea è nata dal racconto, e primo ed ultimo desiderio del raccontatore è di venire ascoltato con sempre nuova attenzione e simpatia. " Voi, poeti epici, ricordate che, per il poco accorto

ossequio al precetto della *grandezza* molto sonno e molto fastidio versaste nelle vostre opere," dove infinite cose estranee si sono infiltrate o si son volute introdurre. La tela vasta si è ricamata di fitti episodi: il disegno chiaro è stato offuscato con astruse significazioni. L'azione è diventata dogmatica, allegorica, mistica, mentre in se stessa è piccola e vile.

Quanta energia sprecata senza raggiunger mai uno scopo! Le appiccicature rimangono appiccicature; e piú di ogni altra quelle tratte dall'armamentario scientifico. Esempio notevole di esse ci offrono i *Lusiadi* del Camoens. Né si parli, quanto all'ingenerar fastidio, de' buoni servizi che rendono le macchine mitologiche! Ogni tempo ha la propria mitologia. Quel che nelle mitologie differenti vi può esser di comune, diceva lo Herder nelle *Idee sulla filosofia della storia dell'umanità,* proviene dalle osservazioni delle apparenze esteriori del mondo, che son sempre e dovunque le stesse: ma anche le leggende simili vivon poi, fra i vari popoli, di una lor vita particolare. Come adattare il vecchio al nuovo? il greco al tedesco? E nella *Bella letteratura* aggiunge potersi tollerare che l'umanità fanciulla creasse delle *Teogonie* e delle *Cosmogonie,* rappresentando in forme attraenti le induzioni tratte dalla osservazione della natura, che non ne scioglievano però il mistero, ma che oggi, quando l'uomo vede chiaro, non si può rivestire la verità di false apparenze. Non c'è cosa piú stolta della mitologia, nei poemi cristiani del Sanazzaro, del Vida, del Camoens!

Né della condanna si salva la mitologia cristiana. Prima si diede ai santi il cielo; ma poi si lasciarono scender sulla terra. E che ridicola fiducia si ebbe negli angioli, nei demoni, negli spiriti! Ci volle il ridicolo per ridurre alquanto questi eccessi. Ma essi non sono ancora cessati. In ben altro modo la religione deve entrare nell'epopea: deve entrarvi cioè come l'han-

no introdotta Dante e Milton. Che verbo grande, incommensurabile è nel cuore di tutti gli uomini il Cristo! E che ragione di gloria infinita per il poeta saper intendere e rendere Iddio! Il creatore di un' opera, in cui l' azione benefica del Signore fosse rappresentata con evidenza assoluta, sarebbe il massimo poeta, il poeta sovrano dell' umanità.

Il punto di vista del Tasso è troppo ristretto. Non si capisce come egli abbia cantato le crociate, nelle quali la religione mascherava soltanto il fanatismo, l' avidità, l' orgoglio. E Dio o il Diavolo che aiutano o ritardano l' azione dell' Eroe riescono diminuiti. Dove se ne va allora la potenza educatrice dell' epopea? L' eroe deve esser libero dall' errore e tuttavia in lotta colle avversità sul sentiero del trionfo: il suo coraggio sarà aumentato dagli impedimenti che gli si pareranno innanzi: ed egli li vincerà, poiché il suo scopo è santo e salutare per l' uomo. Bisogna scegliere grandi intelligenze e grandi cuori per animare il poema. Le azioni saranno grandi in conseguenza; grandi le parole.

E prima di chiudere il suo ragionamento, dopo aver ricordato che il linguaggio deve esser nobile, che la narrazione deve esser solenne, che l'insegnamento deve rampollar naturale dalle cose, il filosofo propone al futuro poeta un modello di epopea nuova, poiché anche coloro i quali combattono le regole, i precetti, gli esempi, finiscono col fare come quelli contro la cui autorità insorgono. Vedremo la cosa ripetersi costantemente. Per ora basta sapere che il poeta epico sognato dallo Herder non avrebbe nulla di meglio da fare che cantare la scoperta dell'America.

Tal soggetto offre al poeta un eroe che ha un gran sogno nell' anima, e vuol farlo diventare realtà; che urta contro tutti gli ostacoli opposti dal mondo utilitarista e pratico ai sognatori disinteressati; che erra fra la Spagna e il Portogallo, per trovare i pochi e

disadatti mezzi a un'impresa immensa e rischiosa. Colombo si avventura per mari sconosciuti, arriva finalmente a terre ignote, pone il piede su una terra giovine, popolata di uomini fanciulli, scopre l'oro e le gemme; e, invece che premi, ottiene invidie, gelosie, persecuzioni crudeli, dolori immensi, che sopporta nobilmente poiché egli ha sortito da Dio anima eroica.

Il poeta può mettere dinanzi agli occhi del lettore la nemesi vendicatrice, che punisce gli errori dei nemici dell'esploratore verso di lui e le crudeltà dei conquistatori poco scrupolosi verso l'America, poiché le conseguenze perniciose di quegli errori si perpetuarono. In questo sta l'importanza umana del soggetto. Chi potrebbe preferire alla storia di Colombo, la storia di Ero e Leandro, o quella del ratto di Europa?

Molti furono infatti coloro che si provarono a narrare epicamente la scoperta dell'America, specie in Italia. Ma non furono i nostri poemi colombiani il prodotto piú genuino dei criteri herderiani. I nostri arrivarono a Colombo per altre vie, poco diverse da quella segnata dal Tassoni, col primo canto dell'*Oceano*.

E se qualche poeta romantico cantò la scoperta dell'America per ragioni poco dissimili dalle ragioni messe innanzi dallo Herder, ciò fece senza conoscer direttamente il filosofo tedesco, il cui spirito giunse a noi attraverso i poeti dello *Sturm und Drang*.

Lo Herder fu un liberatore. E la sua potenza liberatrice sentirono potentemente coloro che vollero appunto "la liberazione dell'uomo, dai legami sociali, la liberazione dell'artista dalle regole imposte, la liberazione dell'anima dalla realtà meschina della vita presente, dalla esistenza uguale, monotona, grigia, la liberazione della cultura dai limiti delle nazioni e del tempo, la liberazione della fantasia dalla ragione."

Essi lo trovavan sulla loro strada; se lo vedevano accanto, si sentivan da lui presi per il petto e scrollati.

Essi produssero quindi il poema epico nuovo, e lo cantarono a voce alta. La Germania, la bionda ragazzona chiamata alla finestra dal primo badalucco degli Svizzeri, non poté restarvi a lungo senza scendere nella strada. Lasciò l'*Enrico* del Voltaire, che Federico di Prussia preferiva ai *Nibelunghi* (a chi gli offriva copia di questi diceva che non avrebbe mai permesso che restassero nella sua biblioteca) e corse a precipizio fuori di casa.

C'era vento fresco nell'aria, c'era odore di fragole silvestri e di pini, c'eran farfalle libere che volavano iridate, c'eran rosignoli che dicevano storie non mai sentite. L'ebbrezza entrava nel cuore: l'entusiasmo rapiva la fantasia.... E la fantasia faceva veder nell'aria passare sul rosso mantello di Mefistofile il Dottor Fausto, incamminato non alla perdizione, ma, dopo prove diverse e disinganni, alla eterna salvezza.

CAPITOLO III

Naturalmente, poiché non v' è azione senza reazione, ai rapimenti lirici del Klopstock, che, attraverso di essi, voleva risollevare la coscienza morale e religiosa della Germania, si contrappose la poesia tutta realtà del Wieland, che vedeva nella chiarezza, nell' ordine del classicismo e della sua tradizione la salvezza del buon gusto universale.

Il Wieland aveva cominciato coll' imitare anche lui il cantore del *Messia;* ma poi i serafini, gli arcangeli, gli angeli gli parvero compagnia men piacevole delle Grazie latine-greche: specie quando quelle Grazie trovavano in certo modo la loro incarnazione nelle piú amabili donnine della buona società svizzera e tedesca, in mezzo a cui egli si aggirò.

La migliore scuola di virtú, sostenne nel suo *Agatone,* è la vita vissuta; e meglio di un selvaggio sdegno del mondo, disse nel *Musarione,* vale l' amore per quel che il mondo ha di piacevole. Tutto sta a godere con moderatezza. La misura è bellezza, la misura è superiorità. E siamo, a questo modo, in pieno classicismo. Anacreonte da una parte, Orazio dall' altra.

Certo, egli non disprezzava la letteratura che gli avversari cercavan di mettere in valore, quando essa era rappresentata dallo Shakespeare; ma del grande tragico, piú che la terribilità tempestosa, amava la vaghezza tranquilla. Tradusse alcune tragedie delle piú grandi; ma ricordò, fino a trarne un poema, il *Sogno di una notte d' estate.* E nulla gli importò che gli *Stürmer* lo disprezzassero, che Lenz, in un dramma satirico, lo accusasse come corruttore della gioventú. La corrente rap-

presentata dal Wieland, che produceva dei poemi di tipo classico, sia che si ispirasse al classicismo antico, sia che imitasse quello del rinascimento italiano, non era meno forte per questo. E il Wieland aveva il suo pubblico.

Il classicismo ebbe con sé il Winckelmann, ebbe con sé il Lessing, lo Schiller e il Goethe: scrittori di troppo grande valore perché si possa non tenerne conto; molto piú che se essi, sotto un certo aspetto, rappresentaron la tradizione greco-latina, sotto altri le sfuggirono, e forniscono oggi a noi la dimostrazione dell' importanza delle idee novatrici.

Certo, il Winckelmann è quegli che meno risentí delle nuove idee, forse perché egli solo fu colpito veramente dalla pura grazia di Omero, la quale non permise che fosse vinto dal demone ruvido dell'*Edda* e dei *Nibelunghi,* perché egli solo capí in che consistesse il carattere dell' arte greca, in che il Partenone superasse il Duomo di Colonia. Il Winckelmann è il genio dell' artefatto, che sta saldo contro allo Herder, che è il poeta dell' ingenuo; ha la passione della misura e dell' armonia, non della confusione e dell' esuberanza. La contemplazione dell' arte greca gli dice che fuori di essa non c' è salute. I modelli greci pertanto han valore di bellezza assoluta. I canoni estetici dell' antichità ellenica posson valere per tutti. Soltanto, debbon essere intesi.

Chi volle farli intendere fu il Lessing. Anima in pena fra l' Eliso classico, che gli splendeva innanzi, e l' Inferno romantico, che si intravedeva, prima rise della misticità del Klopstock, poi si diede ad esaltare lo Shakespeare. Ma biasimando il Klopstock non lodava il Gottsched, e lodando lo Shakespeare non toglieva nulla al Molière. Del teatro francese criticò infatti soltanto la tragedia perché i francesi, secondo lui, non avevano inteso Aristotele: e quanto al teatro inglese tributò

ammirazione allo Shakespeare che, unico, aveva davvero compreso quel che voleva Aristotele dallo scrittore tragico. Aristotele rimaneva, in sostanza, agli occhi suoi, il legislatore perfetto del dramma, come Omero era il maestro insuperabile dell' epopea. E compose con questi concetti le sue tragedie e il suo *Laocoonte.* Il *Laocoonte* non è un poema, si sa; ma è un libro teorico nel quale si sostiene che la poesia narrativa non è simile alla pittura, come voleva Orazio, e, abbattendosi un edificio critico de' piú ammirati fino allora, ma dei piú falsi, si fa giustizia di tutti i poemi che avevano per iscopo unico di fare numerose descrizioni in bella forma.

Gli ammiratori della schietta antichità greca furon confortati nel loro amore; coloro che se ne erano allontanati furono richiamati ad essa. Narra il Goethe che la lettura del *Laocoonte* fu per lui una luce nuova; e la luce olimpica, la gioconda serenità di Omero, gli apparve come il bene supremo.

Per liberarsi da quella barbarie nordica, che gli aveva fatto dipinger Werther ammiratore di *Ossian* e della *Bibbia* piú che di Omero e di Ovidio, viaggiò in Italia; ed è cosa caratteristica che, arrivato ad Assisi, non volle visitare la gotica basilica di San Francesco per estasiarsi invece dinanzi al romano tempio di Minerva. Giunse anche al punto che beveva piú volentieri in una coppa cesellata a mo' degli antichi, che amava meglio leggendo gli erotici, da Saffo all'*Antologia,* che non credeva di comporre cose degne, se non componeva le *Elegie romane,* la *Ifigenia,* le *Xenia,* la *Achilleide.*

La *Achilleide* doveva essere addirittura una continuazione dell' *Iliade,* e raccontar la morte di Achille. La questione omerica, posta prima dal Vico, ripresa dal Wolf, era nel suo pieno fervore. Il Wolf aveva sostenuto che i poemi epici eran opera di un manipolo di rapsodi. Ma la personalità di Omero appariva invece

intera al Goethe, e gli pareva quella di un semidio. Non sentiva il Milton, allora, non sentiva il Klopstock. L'eroe piú bello per il suo panteismo non era Cristo, era un figlio di dea, e precisamente di una dea marina, era Achille. Su Achille scrisse cinquecento bellissimi versi e in quei cinquecento versi rappresentò una visione stupenda. C'era la terra di Troia, c'era il mare di Grecia. Il rogo di Ettore ardeva laggiú, lontano; e gli dei si adunavano a consiglio, lassú, nell'Olimpo. Achille era nel primo piano del quadro, ancor torvo di rancore contro l'ucciso, e pur bello di gioventú, di valore, di fàti. La morte stava sopra di lui; ma, gli diceva Pallade Atena, colui che muor giovine appar giovine eternamente alle genti future e ispira loro rimpianto infinito.

Il Goethe scrisse l'*Achilleide* per consiglio dello Schiller. Anche per lo Schiller i Greci eran maestri di bellezza suprema. Il Wolf nei *Prolegomena ad Homerum*, herderianamente sosteneva che nella forma originale, anche la poesia omerica era poesia primitiva, e perciò immediata, caratteristica, bella, e perciò da riconnettersi coll'*Edda* e i *Nibelunghi* e l'*Ossian*. Ma lo Schiller non aveva bisogno di tale compromesso per ammirare Omero; Omero e i suoi eroi, si intende; Omero e i suoi dei, si capisce. Gli dei della Grecia gli eran necessari come il pane: ed egli dichiarò di non poterne fare a meno nella famosa *Ode* nella quale piange sul loro allontanamento dalla nostra esistenza, che rimàn deserta di immagini, priva di splendori, muta di armonie.

Può meravigliare che lo Schiller in fatto di poesia epica la pensasse molto classicamente, anche se in qualche momento volse la mente a un poema di argomento moderno? Voleva infatti celebrare in versi Federico di Prussia. Voleva anche cantare Gustavo Adolfo. Ma non ne fece di nulla. Fra il 1788 e il 1791 parlò di questi suoi propositi col padre di Koerner. Veramente, prima che Federico, aveva avuto in mente di cantare Giuliano

l'Apostata. Anche lui cercava, come il Desmarets de Saint-Sorlin un argomento che gli permettesse di porre a contrasto due mitologie; ma poi sentí che l'argomento era lontano, lontano, e volle sceglierne un altro: Federico il Grande. Federico il Grande si presentava come piú vicino allo spirito di un tedesco. Sarebbe stato bello mettere in scena la Dieta tedesca, il Parlamento inglese, il Conclave di Roma. Ma.... E la macchina epica, e il meraviglioso come si sarebbe accordato con la modernità della materia? E benché attendesse per un pezzo a tradurre per esercizio l'*Eneide* e a scrivere stanze, collo scopo di provarsi in una versificazione, che, come alla *Gerusalemme* del Tasso, permettesse al suo poema di esser cantato dal popolo, lasciò che i suoi istinti epici si rivelassero nei drammi dove, senza dubbio, è piú poesia epica di quella che non ne sarebbe venuta fuori da un racconto in versi condotto colle preoccupazioni ch'egli manifestava al Koerner, e con altre che lo tormentarono piú tardi, discorrendo col Goethe, sebbene questa seconda volta manifestasse a varie riprese idee piú consone coi tempi di rivoluzione in cui viveva.

Il Goethe, come abbiamo detto, era dietro ad imitare Omero. Perfino l'*Arminio e Dorotea* scrisse coll'idea di ricollegarsi al mondo patriarcale dell'*Odissea* quanto al contenuto e a quello dell'*Odissea* e dell'*Iliade* insieme quanto alla forma.

Preoccupato della purezza del concetto tradizionale dell'unità, egli cercò di difenderlo in tutti i modi: cercò anzi di rafforzarlo. E, quando gli parve che Federigo Schlegel, in un suo articolo, dicesse potersi fare a meno dell'unità, si ribellò, sostenendo a sua volta che infirmare il concetto dell'unità vuol dire colpire al cuore la poesia epica e ucciderla. Sentí però il bisogno di non limitarsi a scrivere di quei famosi versi che ogni tanto nei poemi omerici si ripetono, e servono a ricollegare le singole rapsodie, a render l'insieme piú chiaro, a pre-

parare a tempo gli avvenimenti futuri; e volle rimettersi a leggere la *Poetica* di Aristotele.

Allora ne scrisse allo Schiller: " Bella cosa la ragione, nella manifestazione sua piú alta! È notevole il fatto che Aristotile si appoggia all'esperienza. Ciò lo rende un po' materiale, ma, in compenso, gli procura una grande solidità."

E lo Schiller a rispondergli che, se i giudizi di Aristotile son leggi, ciò si deve precisamente a questo: che a' suoi tempi già v'eran poemi, i quali incarnavano un ideale di perfezione, e potevan rappresentare da soli tutto un genere.

Date queste premesse, è necessario seguitare nell'esposizione di quanto i due poeti dissero e conclusero in una dissertazioncella, di cui il Goethe fu l'estensore, ma di cui riteneva autore anche lo Schiller? Sí, poiché, nonostante tutto, qualche novità si è infiltrata nella mente dei due poeti.

Lasciamo da parte la determinazione della differenza che, secondo i due scrittori, c'è fra il poeta epico e il drammatico, di cui l'uno deve "incatenare" il suo pubblico, l'altro "commuoverlo"; quella che c'è fra poema e dramma, il primo dei quali rappresenta "l'attività", il secondo piuttosto la "sofferenza"; quella infine che corre fra i motivi dei due generi, "ritardatori" per l'epopea, "acceleratori" per il dramma. Lasciamo da parte anche la considerazione che il soggetto da scegliersi deve essere "umano, significativo, patetico," che i modi da usarsi per esporlo debbono tendere a cattivare l'attenzione degli uditori, destarne l'interesse, soddisfacendoli comunque, ma sempre secondo una legge di armonia e di misura. Son cose vecchie e di poca importanza per noi.

Notevole è piuttosto l'affermazione che i personaggi di cui si narrano o si riproducono i casi, debbono potere agire di per se stessi, per le sole loro forze indi-

viduali. Dei molteplici mondi che il poeta rappresenta e che sono quello " fisico ", quello " morale ", quello " religioso ", o, se piaccia meglio, il mondo della " fantasia ", il mondo del " presentimento ", il mondo del " caso ", del " destino ", l' ultimo si preferirà sempre al primo.

Certo, grandi sono per i moderni le difficoltà in questo campo. Si tratta di sostituire in qualche modo le divinità, gli oracoli, i profeti degli antichi.... Ma il poeta " saggio " troverà il modo di raggiungere il suo scopo. E canone accettato che la difficoltà superata aggiunge pregio all' opera e merito all' artefice.

Di non minore importanza è l' affermazione che, nonostante le differenze notate fra epica e drammatica, in fin de' conti, l' arte perfetta sta nella fusione dei generi. L' affermazione è particolare dello Schiller, che annota il comune lavoro inviatogli dal Goethe, e che scrive: " La poesia, è sempre una, nonostante che si divida in molteplici forme. Ma tutte queste forme, pur conservando il loro carattere specifico, debbono sempre pendere verso ciò che costituisce l' essenza eterna ed immutabile della poesia, la quale abbraccia tutti i contrari, concilia tutte le opposizioni, armonizza tutte le dissonanze."

Cosí, mentre i due poeti fanno di tutto per ricollegarsi alla tradizione artistotelica, involontariamente, insensibilmente le sfuggono. Essi parlano di poesia epica a proposito del *Guglielmo Meister* del Goethe, considerandolo come un poema, col suo meraviglioso e tutto. Soltanto, questo meraviglioso non è quello solito, tanto è vero che il Goethe ne vedeva la possibilità fuori di ogni mitologia. Pensando a un poema la *Caccia,* contava di farne consistere il meraviglioso in una " straordinaria istoria di un leone. e di una tigre." E lo Schiller trovava il meraviglioso del *Guglielmo Meister* nella psicologia dei personaggi, cioè nel giuoco delle forze particolari delle loro anime.

Ma il Goethe e lo Schiller erano (e non potevano non essere) del tempo loro. Avevano anch'essi sentito l'azione del Klopstock, subíto l'influenza dello Herder. Soprattutto aveva potuto su loro l'uomo dall'occhio rosso, dal naso camuso, dal riso schernitore, dalla parola mordente, dalla logica distruttrice, dalle idee rivoluzionarie.

Lo Herder esaltava il Klopstock? E lo Schiller cominciò proprio un *Mosè,* il Goethe un *Viaggio di Cristo all' Inferno,* un *Giuseppe e i suoi fratelli,* di cui parlò poi a lungo nelle proprie *Memorie.* Ora, chi si è fatto il segno della croce da fanciullo muore facendosi il segno della croce anche dopo aver rinnegato la propria fede. Nell'agonia, la mano lo accenna involontariamente.

Discendenti diretti dei poeti e dei filosofi della "rivoluzione", sono i *Masnadieri* dello Schiller; derivazione, rielaborazione di alcune idee dello Herder è la sua teoria dell'"ingenuo" e del "sentimentale" in poesia, che prelude alla distinzione nettamente stabilita poi dallo Schlegel fra "classicismo" e "romanticismo". Di spiriti essenzialmente romantici, benché la parola ancora non esistesse, furono, allo stesso modo che i *Masnadieri* anche il *Goetz di Berlichingen* e i *Dolori del giovine Werther* del Goethe. Il poeta stesso ci dice nelle accennate *Memorie* che influenza seppe esercitare lo Herder sopra di lui.

Egli "espose prima di tutto a una prova durissima quanto formava a quel tempo per il Goethe oggetto di soddisfazione e vanagloria." Ora interrogava, ora rispondeva, ora trovava modi particolari per leggere ed entrar nell'anima del giovine, che gli era piaciuto perché gli si era presentato da sé, per le scale di un albergo. E sempre, quando vi era penetrato, vi lasciava qualche nuova idea, vi apriva qualche nuova visuale. Lui, soltanto lui fece conoscere al giovine amico le tendenze ultimamente manifestatesi nella letteratura.

Aveva già scritto i suoi *Frammenti* e le sue *Selve critiche.* Impossibile descrivere, secondo il Goethe, il fermento delle idee nella sua mente, e quello delle idee altrui nelle teste ov'egli metteva il proprio lievito.

Certamente il Goethe non fu dello Herder scolaro troppo cieco. Quando il maestro (dopo avergli fatto venire in uggia le *Metamorfosi* ovidiane, dimostrando che non v'era dentro né Grecia né Italia, né oltremondano né mondano, ma erano infelici imitazioni di cose già viste e sentite, ma erano un poema manierato, come il prodotto di una super-cultura) volle invece imporgli l'ammirazione per le odi del Klopstock, la cosa non gli riuscí.

Lo Herder, per chiarirgli la poesia del suo autore preferito, gli pose fra le mani un'opera, che illustrava la mitologia germanica; gli raccontò egli stesso quante piú favole sapeva sugli dei e sugli eroi mitici della Germania; ma il Goethe non arrivava a percepire quelle figure nordiche come fantasmi, al modo che percepiva le meridionali, e a trarne materia di poesia, come l'avevano tratta dai loro miti Omero e Virgilio. Di tutta la mitologia odinica egli non vedeva che il lato umoristico; e contro quegli spettri buffi nella loro sconcia terribilità o nella loro disadatta solennità trovava difesa nella piú bella delle forze: quella che emana dalle opere del Meonio, il quale, in un tempo che tutto si volgeva alla natura, della natura pareva interprete eccellente. Non della natura selvaggia, si intende; ma di quella compostamente signoreggiante ancora in una civiltà sviluppatasi dal suo stesso seno.

Nondimeno, l'atmosfera dello *Sturm und drang* per le finestre spalancategli dallo Herder, gli entrò in casa. E i romantici, piú tardi, se ne accorsero, perché considerarono come opere delle loro le prime opere del Goethe. Per lui, anzi, dimenticarono lo Herder stesso, ch'era stato il loro profeta.

"Anche il Goethe, dice lo Heine, aveva bevuto il sangue di Cristo...." Mirabil cosa è l'anima pagana di lui, che ha vita e vibra di sensazioni tutte moderne. Il che, meglio che in ogni altra opera sua, si può vedere nel *Fausto*, maturatosi bensí nella vecchiaia del poeta, ma fiorito nel suo spirito durante la prima gioventú.

Il primo *Fausto* non è l'ultimo; ma l'ultimo senza il primo non si comprende. Questo è la radice, è il tronco sul quale si innestano i rami frondosi di quello. E tale radice, e tale tronco sono piantati, sprofondati nel terreno della rivoluzione intellettuale germanica.

Il primo *Fausto* fu scritto innanzi al 1775; ed è fuori di discussione che in esso è tutta l'anima del Goethe imbevuta di idee Herderiane. Herder è forse il "saggio" che Fausto cita nella sua conversazione con Wagner, la quale è la professione letteraria dell'autore e degli *Stürmer:* aspirazione verso la natura, avversione alla filosofia della scuola, trasporto per l'azione, bisogno di creare, necessità di affermare la potenza dell'ingegno in opere vibranti, spasmodiche, fuori di ogni legge. Ma occorre riconoscere che anche l'ultimo *Fausto* è pieno degli influssi herderiani. Basterebbe per dimostrarlo il fatto che il concetto fondamentale, animatore del primo, nell'ultimo rimane intatto. Fausto, fin dal concepimento iniziale del poema, era destinato alla salvazione: e, quando l'opera ebbe raggiunto l'espressione definitiva Fausto era salvo.

Non basta. Se il *Fausto* è il poema dello *Sturm und drang* è anche il poema epico da esso prodotto. Poema epico, dico. E lo dico colle parole del Goethe. " Nella tragedia il destino deve regnare nella maniera piú assoluta, non deve mai fare arrivare al suo scopo il protagonista; nel poema epico avviene precisamente il contrario, poiché in esso non sono altri agenti al di fuori della ragione, come nell' *Odissea,* o di una passione, come nell'*Iliade.*" Queste parole che il poeta scri-

veva allo Schiller per definire la parte del meraviglioso nell'epopea, cercò di dimostrar vere nel *Fausto,* dove l'eroe consegue la salvazione per l'attività propria, non per l'opera altrui. E si sa che l'opera alla quale il Goethe, nella maturazione del poema, tenne piú fisso l'occhio non fu una tragedia, ma il *Paradiso Perduto.* Se, invece che un poema di forma narrativa, egli ne fece uno di forma drammatica che vuol dire? Il Goethe obbediva al bisogno del tempo suo, nel quale l'uomo non interessava che come attore o come agente, e nel quale il dramma fu il componimento letterario piú diffuso. Ma egli sapeva di non fare un dramma vero e proprio. "Leggenda drammatica" definí il primo *Fausto,* cioè saga esposta in dialogo; "poema drammatico" disse l'ultimo *Fausto,* cioè narrazione in cui si descrive facendo discorrere e agire i personaggi. E adottò non la forma della tragedia classica, ma quella del mistero, ch'è una storia gestita. Del resto, a questo proposito, si può ricordare anche qualche cosa di molto piú preciso, e cioè che, a provare la non regolarità del dramma, e quindi la sua essenza non precisamente drammatica, nel poema c'è una definizione dell'opera, per cui essa vien detta "composizione barbara"; e si può ricordare quel che il poeta fa dire al Direttore del teatro per legittimare, colla teoria della libertà dell'arte, la novità del *Fausto.*

Gli elementi fondamentali dell'epopea son tutti evidentissimi nel poema goethiano. La sua favola, benché apparentemente piccola, ha grandezza epica. Fausto non è un uomo; è l'uomo, e non l'uomo che eccelle per una qualità, ma l'uomo che ha tutte le facoltà umane ben vive ed attive. Mefestofole non è un diavolo, è lo spirito della terra, è ciò che avvince al suolo l'essere che vuole slanciarsi nel cielo. Margherita ed Elena non son donne, ma simboli anch'esse; e cosí tutti gli altri personaggi. Un carattere di universalità è impresso in tutti gli episodi.

La preoccupazione dell' unità, di quella unità che stava tanto a cuore al Goethe, non lascia il poeta un istante. Tutto egli raggruppa intorno all' eroe, di tutto si serve per illuminare la vita, provocare l' azione, eccitare le facoltà, giungere alla vittoria e alla salvazione di lui. Nonostante che atti, scene, parti, sembrino slegati, essi sono uniti e fusi, non uno sull' altro, in combutta, ma in bell' ordine, intorno al filo conduttore dell' azione come cristalli d' allume intorno al filo sospeso nel vaso della soluzione.

Quanto all' eroe, esso è davvero epico. Egli compie un' opera, come lo Herder voleva, tale da dare un insegnamento all' umanità. Non commuove colla bellezza o la terribilità de' suoi patimenti, ma illumina colla luce dell' insegnamento che deriva dalla lotta da lui sostenuta contro gli ostacoli frapposti alla sua elevazione. La ragione vince l' istinto, l' anima supera la materia. È ciò che deve essere, sempre.

Né il poeta dimentica il meraviglioso: anzi, del meraviglioso fa l' elemento piú interessante del poema. Il Goethe obbedisce al precetto tradizionale che senza meraviglioso non v' è poema epico. E crea Mefestofole, il figlio della terra, lo spirito che nega, la causa delle debolezze, delle schiavitú, delle colpe e dei delitti di Fausto....

Non vi potrebbe essere nel "genere" piú di cosí, per quanto ripeto, al modo degli *Stürmer;* ché, mentre l' epopea dovrebbe essere impersonale, il *Fausto,* pur tendendo all' epicità assoluta, è quanto si può trovare di piú personale. Il Goethe creò il suo personaggio come un personaggio di favola, al di fuori di se stesso; ma involontariamente non fece che proiettare sè stesso al di fuori. Egli, nel *Fausto,* si confessa di continuo. Quando il Dottore esalta con Wagner il genio naturale il Goethe si abbandona al suo entusiasmo; quando Fausto esprime le sue aspirazioni di Titano che vuol dar la scalata al cielo, il Goethe minaccia.

Non basta? Ma non v'è nulla che non sia antobiografico nel poema! Fausto innamorato di Margherita è il Goethe preso di Federica; Fausto aspirante all'amore di Elena è il Goethe vago delle belle donne d'Italia, Fausto filantropo e il Goethe entusiasta dell'attività sociale.... Perfino nei particolari piú minuti si può trovar qualcosa di autobriografico.

Né ciò ha impedito al poeta di render nazionale il poema, come si voleva; anzi lo ha fatto piú tedesco. La leggenda dell'uomo che vende l'anima al diavolo è spagnuola, francese, italiana.... Ma se quest'uomo è il Goethe e se vende l'anima come poteva venderla il Goethe, per ragioni che non potevano essere se non nello spirito di lui, ed egli è tedesco, profondamente tedesco, tedesco è anche il personaggio del poema cui la leggenda dà origine. Quanto agli altri personaggi, è lo stesso. Di Margherita basta accennare che vive e palpita dei sentimenti suscitati bensí dal Rousseau, ma diffusisi anche in Germania, che Mefistofele parla e opera secondo dottrine imparate dall'Hamann e dallo Herder, che Wagner rappresenta il piú grande fenomeno germanico del secolo decimottavo, la "rivoluzione". Nelle nozze di Fausto con Elena è da vedere il compiersi dell'aspirazione di gran parte della cultura tedesca di allora: la fusione della cultura germanica e della cultura greca.

E nemmeno l'individualismo spiccato del poeta e dell'opera sua ha tolto al poema i richiesti caratteri di piú larga umanità. Il Goethe fu scettico, fu idealista, fu panteista, fu mistico. Dotato di tutte le facoltà, bramoso di tutte le esperienze, ambizioso di tutti i dominii, fu uomo completo. E Fausto per ciò è filosofo, avventuriero, libertino, sovrano, sempre pieno di contraddizioni, oscillante sempre fra la miseria e la grandezza, tra la verità e la falsità, il riso e il pianto, lo scherno e la pietà.

Dirò di piú. La particolare, moderna natura del divino,

che supera le confessioni e si allarga in un deismo vago, ha la sua ragione d'essere nella posizione del Goethe di fronte al problema religioso. Egli fu scettico sulla verità delle differenti e contrastanti religioni, si contentò, quanto a sé, di uno spiritualismo indefinito, di un panteismo poco compromettente; e, quando scrisse il *Fausto,* nonostante vi introducesse Dio e il Diavolo, ne tenne lontano Gesú.

Il *Fausto* non è un poema cristiano, cattolico, o protestante. C'è chi lo trova pelagiano, c'è chi lo trova manicheo, c'è perfino chi lo trova massonico, specialmente pel concetto fondamentale che la natura umana imbocca da sé il cammino diritto e arriva da sé alla propria sublimazione. Il buon vecchio Gehova, e l'agile, il sottile Mefistofele non son che simboli della stessa natura di quelli che potrebbero esser forniti da Allah e da Arimane, dagli Dei del bene e del male di tutte le religioni, o quasi.

Ciò forma l'interesse del *Fausto,* per tutti gli uomini, per tutti i tempi. Ciò, pur derivando dallo *Sturm und drang,* porta il poema fuori dell'atmosfera stessa in cui nacque, e ci dà l'illusione che esso superi di molto i limiti dell'ambiente che lo produsse, sí che siamo portati a considerare il *Fausto* come il poema dell'umanità intera, il poema di tutta l'eternità.

Ma lo storico che non voglia guardare dove la pianta spinge i rami, né tirare a indovinare dove porterà la gioia dei suoi fiori e la ricchezza dei suoi frutti, e voglia invece vedere soltanto dove si abbarbichi il suo piede, per saper con certezza prima di tutto che pianta sia e di che succhi si alimenti, non può porre il *Fausto* altro che nel suolo vangato, rivoltato, fecondato dallo Herder.

È vero che la lunga opera spesa dal poeta attorno al suo capolavoro ne rese a volte contradditorie, non chiare, piene di elementi eterogenei le parti; che, ma-

gari, sotto certi rapporti, il *Fausto* ultimo dice cose perfettamente in antitesi con quelle che diceva il *Fausto* primo; ma, se non ho detto male poco innanzi, è anche vero che in sostanza i due *Fausti* sono il prodotto di un sentimento, di una fantasia che, accesasi una volta, ha mantenuto viva la sua fiamma per sempre.

Anche quando il Goethe fu diventato il Goethe, egli scriveva che ogni nuovo libro dello Herder, pur non persuadendolo sempre, gli dava da pensare, lo turbava. E, nonostante le dottrine del Winckelmann, ch'egli ascoltò, nonostante la conversione al classicismo, che egli ritenne di dover fare, il Goethe non poté mai e poi mai scancellar dalla fronte il crisma di che lo aveva segnato il profeta del romanticismo.

CAPITOLO IV

La caldaia messa al fuoco dal Mago del Nord — per dare allo Herder il nome che fu dato al suo maestro, lo Hamann — bolliva bolliva, e il rombo del suo fervore e le nuvole dei suoi vapori si allargavano intorno. Una corrente d'aria viva, attivatasi tra la Francia e la Germania, le attirava verso l'ovest, e la Francia volgeva lo sguardo verso la parte donde quei cumuli, quei cirri venivano, poiché anch'essa sentiva il fascino delle cose nuove.

Contro il mondo pagano già da un pezzo, anche in territorio gallico, si era eretto il mondo cristiano. Il Du Bartas aveva scritto un poema su *La prima e seconda settimana della creazione;* il Lemoyne un poema su *San Luigi;* il Desmarets de Saint Sorlin un poema su *Clodoveo,* nel quale si narrava la conversione della Francia al cristianesimo; e ciò con spirito ben diverso da quello con cui gli scrittori medievali avevan composto le loro vite di santi, i loro miracoli.

Era l'anno 1658 quando il Desmarets, in un suo libro intitolato *Le delizie dello spirito,* osava affermare che bisognava ormai far vedere al secolo "sensuale, delicato, elegante" che non c'era "romanzo o poema eroico" (romanzo si intende di cavalleria, e poema eroico ispirato per forme e soggetti all'èpopea classica) la cui bellezza potesse "esser comparata a quella della sacra scrittura in magnificenza, tenerezza, finezza." E poco appresso insisteva, scrivendo *Intorno ai poeti greci e latini,* che quello del poema da lui tentato per narrare di Clodoveo, "mescolato di cristianesimo e di paga-

nesimo per il fatto che quel sovrano passò dall'una all'altra religione, era il piú bel soggetto che un poeta francese potesse trattare." Cristiano, nazionale, moderno.... che si voleva di piú?

Al che si era opposto il Boileau, il quale, per i suoi scrupoli religiosi, non poteva permettere ai poeti l'uso del meraviglioso cristiano, che, naturalmente, i sostenitori dei moderni, appoggiandosi a esempi medievali, francesi e italiani, propugnavano. "Inutilmente i poeti mancati, scriveva, pensano di fare agire Dio e i suoi santi e i suoi profeti come gli altri numi usciti dalla fantasia degli antichi.... I misteri grandi e paurosi della fede cristiana non sono suscettibili di ornamenti leggieri e graziosi...." E ciò perché il Boileau aveva un sacro orrore del suo Dio grande e terribile in poesia, della sua fede austera in versi e in istrofe. Il cristianesimo per lui non offriva allo spirito del vero credente che penitenze da fare, che gastighi da meditare e sopportare. E la verità del Vangelo non può esser mescolata alle finzioni della poesia: essa stessa ne verrebbe screditata come men pura.

Ma la corrente che voleva rompere le dighe della tradizione classica rodeva sempre piú gli argini opposti al suo dilagare. Il cristianesimo cercava il suo posto nel dominio della grande poesia donde era stato cacciato, lasciando che egli vivesse soltanto in una certa letteratura, la meno importante per gli scrittori, che in esso vedevano la causa della inferiorità di quei componimenti cui dava l'anima. E il suo posto lo voleva grande, nonostanti gli scrupoli dei bigotti, che temevano di gualcire, di appassire, toccandolo con dita profane, il giglio puro della fede, pur sentendo che il paganesimo non parlava né al cuore né all'intelletto.

Il padre Bossu proponeva un temperamento. Tutto il mondo pagano si era servito di allegorie, il mondo cristiano aveva fatto altrettanto: virtú, peccati, opere,

arti, scienze popolavan cattedrali e battisteri. L'allegoria era antica e moderna, era cristiana e pagana.... Perché non ricorrere ad essa? Coll'interpretare come allegorie anche le favole mitologiche, esse sarebbero state presso che santificate. Il Tasso aveva già allegorizzato il suo poema cristiano; il Marino il suo poema pagano. Ogni libro, anche il piú profano, poteva diventare un libro santo; e il Bossu non vide che significati morali, che espressioni di pensieri onesti, anche dove non erano, ma guadagnandosi molti seguaci. Fu ammirato in Inghilterra, fu discusso in Italia. I gesuiti si impadronirono del suo sistema. La mitologia era comoda. Gli animi si adagiavan volentieri nel gaio mondo delle sue apparenze. Essa risparmiava discussioni pericolose, inutili.... Ma tutto ciò era roba falsa, specie se applicata alla poesia epica, e il Voltaire lo mostrò coll'insuccesso dell'*Enrico*.

Discordia, cabala, fanatismo, superstizione avrebbero potuto vivere nel suo poema, se invece che figure astratte, egli avesse disegnato uomini faziosi, fanatici, subdoli, ignoranti. Dov'egli raccontò cose vere o possibili, riuscí bene e si mostrò poeta; dove ricorse all'allegoria mancò; e lo sentí egli stesso tanto che, sfiduciato delle sue immagini senza consistenza, si volse alla figura storicamente solida di San Luigi. E introdusse il meraviglioso cristiano in un poema che doveva farne a meno.

Il torto principale del Voltaire sta in questo: nel non averla saputa rompere colle incertezze, buttandosi risolutamente o da una parte o dall'altra. Volle il poema storico e falsificò la storia; volle il poema fantastico e non seppe a che meraviglioso attenersi; volle mostrarsi cristiano e ricorse alle allegorie; empí di mitologia filosofica il suo poema, e chiese aiuto alla leggenda cristiana.

Ma la colpa non fu tutta sua. Non era ancora venu-

to il momento della poesia schiettamente, unicamente cristiana. Occorreva che la ragione fosse rafforzata dal sentimento; che il mondo classico ordinato, composto, artificiale, sembrasse al Rousseau freddo, vecchio, inerte; e che il filosofo di Ginevra vantasse il mondo ingenuo, rude, selvaggio, dicendolo e dimostrandolo ricco di ogni possibilità, allontanandone la mano corruttrice dell'uomo, lasciandovi operare soltanto la forza benefica di Dio.

Il Dio del Rousseau non era certamente quello ortodosso; ma il suo discepolo, Bernardino di Saint Pierre, lo identificò col Dio dei cristiani; e insegnò a credere cattolicamente al Visconte di Chateaubriand. Da *Paolo e Virginia* lo Chateaubriand derivò precisamente quello stato d'animo per cui, quand'ebbe pianto sul feretro della madre, sentí di credere.

L'enciclopedismo aveva fatto il deserto nelle anime, e il volterianesimo aveva tolto loro ogni freschezza: arida sabbia si era stesa sui cuori. I libri del Rousseau invece esasperarono la sensibilità di coloro che li presero in mano e vi si accostarono con desiderio; sicché gli uomini, guidati dal filosofo ginevrino, scoprirono nel fondo del proprio spirito possibilità inattese di affetti e di passioni, e il sentimento, non il ragionamento, fu la molla della conversione dello Chateaubriand, il quale, avendo trovato nella fede quel che bisognava al suo cuore, volle rivelare la bellezza, la bontà del cristianesimo anche agli altri, con impeto di gratitudine ed esaltazione di entusiasmo.

Certo, egli non fu solo all'opera che doveva definitivamente allontanar la Francia dal vecchio mondo morale ed estetico. Il De Bonald e il De Maistre avevan già scritto cose che li avvicinano allo Chateaubriand; e il Laharpe, in una *Apologia della religione* non mai finita, alle ragioni filosofiche aveva aggiunto in pro del cristianesimo delle ragioni piú particolarmente estetiche; ma

lo Chateaubriand fece la esaltazione del cristianesimo servendosi, meglio di ogni altro, di mezzi adatti ai tempi. Il suo *Genio del cristianesimo,* scritto contro l'empietà del secolo decimottavo, è soprattutto un'opera del settecento e, se non dell'intero settecento, almeno di quello che si specchia e si rivela nelle opere dei sensitivi.

Egli non si serve troppo di argomenti tratti dalla filosofia, dalla teologia. Definisce la fede come una ostinazione in una credenza; accetta il mistero perché credere in ciò ch'è oscuro gli dà dolcezza; discorre dei dogmi come di una cosa sapiente, che fa meravigliar chi la contempli; trova per la redenzione del genere umano un solo aggettivo: "commovente"; si bea nei sacramenti perché sono "tranquillizzanti"; quando parla del matrimonio compone un idillio alla Gessner....

Lo Chateaubriand non conobbe la letteratura tedesca, la filosofia tedesca, e non subí il fascino dello Herder, per quanto si sia voluto ravvicinare il titolo della sua opera a un'espressione Herderiana. A mala pena parlò del Klopstock, già tradotto in francese, e, in fatto di letterature straniere, la sua simpatia rivolse specialmente a quella inglese.

Ora, nella seconda e nella terza parte del *Genio del cristianesimo,* lo Chateaubriand scrisse una vera e propria poetica cristiana, limitandosi per altro a parlare del contenuto dell'opera d'arte e lasciando da parte la forma, poiché egli credeva che la bellezza doveva esser piú intima che esteriore, piú nella cosa che nella sua veste.

Nòcciolo pertanto della sua poetica è che la morale cristiana è superiore alla pagana, e che per questo solo fatto basta che un'opera d'arte sia imbevuta di idee e di sentimenti cristiani perché sia piú bella di quella che si ispira alla vita e al pensiero classico. Peccato però che gli esempi moderni da lui citati cedano sempre a quelli antichi, che egli contrappone loro!

I medesimi concetti informano tutto ciò che egli dice a proposito del poema epico. La *Gerusalemme liberata* è bellissima, nonostante la sua aderenza alla tradizione pseudo-aristotelica, perché è cristiana, perché è cristianamente morbida e sentimentale. Lo Chateaubriand vede nel poema del Tasso soprattutto questo carattere, dolendosi per esempio che il poema difetti nella pittura di un carattere materno, che non vi si trova. Il *Messia* del Klopstock gli piace meno. Forse non lo capisce. Ma anche questo poema gli è caro perché il poeta ha preso a soggetto Cristo, e la sua missione, cioè la dottrina della grazia redentrice. E le sue riserve si riferiscono al fatto che il poeta non si è ricordato che, nell' epopea, il divino deve considerarsi sempre come accessorio e non come principale, per la ragione che le cose soprannaturali divertono meno delle umane. Dante, piú grande poeta, non era incorso in questo errore: Dante aveva fatto sé stesso protagonista del proprio poema; e, se egli appare oggi un po' "strano", ciò è a causa dei tempi, non del sentimento e della dottrina che lo muovono e lo guidano. Ma il poeta epico perfetto, o quasi, è il Milton.

Per il Milton, lo Chateaubriand cura poco, ed a ragione, il Lemoyne e il suo *San Luigi,* lo Chapelain e la sua *Pulcella,* il Saint Amand e il suo *Mosè,* il Coras e il suo *David.* Lesina lodi anche al D' Ercilla per l'*Araucana,* e al Camoens per i *Lusiadi.* Forse, a suo dire, anche il Milton pecca un po' come il Klopstock quanto all' uso del meraviglioso; ma, in fin dei conti, il Milton rimane umano, appassiona. "Egli è il primo poeta che ha concepito l' epopea dandole per soggetto l' infelicità del personaggio principale.... ma poiché il *Paradiso perduto* finisce colla sventura è piú vicino a noi. Noi stessi ci sentiamo, anzi, le vittime della catastrofe che egli rappresenta, e che non è quella di una città o di una nazione, ma quella del genere umano. E nulla è piú

augusto e piú interessante dello studio de' primi movimenti del cuore dell' uomo appena creato!"

Si affaccia qui l' ammiratore dell' umanità primitiva, il viaggiatore per i paesi meno esplorati dell' America, il ricercatore della nuda natura, non infestata da divinità, da satiri e da ninfe. E chi può resistere all' impeto con cui egli contrappone il sentimento moderno della natura a quello antico, il meraviglioso cristiano a quello pagano?

Le personificazioni della natura, come quella del mare fatta in Nettuno, quella della terra, concretata in Cerere, quella dell' aria, raffigurata in Era, non concessero mai ai poeti pagani una pennellata che dipingesse veri campi, vere acque, vero cielo. Né si dica che le allegorie sotto le quali gli antichi rappresentavan le cose avevano una loro bellezza. Belle non sono, se mai, che quelle morali, perché eterne. Ma può essere oggi accettabile il mito di Apollo che guida il carro del sole? No, no. La mitologia è falsa: ed è anche repugnante. Essa non rappresenta spesso che passioni colpevoli. Il Dio dei cristiani invece, anche se in collera, anche se triste, non ci impedisce mai di pensare alla gioia e al perdono, poiché egli è giusto e misericordioso. E se ci spaventa qualche volta colla sua maestà, sicché ci allontaniamo da lui per timidezza, possiamo sempre dal cielo scender nell' inferno per trovarvi qualcosa di piú umano; possiamo ritornar sulla terra stessa fra i santi che ci vissero e forse ci vivono. Era graziosa una naiade in un ruscello? è repugnante una penitente sullo strame? Osservate in quella penitente il divino e non il terrestre. Del resto, anche la vita mondana dei santi offre fatti eroici, avvenimenti svariati, costumi meravigliosi. Adamo ed Eva nel Milton risultano piú interessanti e piú belli che Ulisse e Penelope in Omero. Priamo scapita in confronto col Lusignano, Ifigenia con Gusmano. E son creature terrene!

Lo Chateaubriand si abbandona ai paralleli, metodo critico privo di ogni valore persuasivo. Ma egli è discendente di coloro che discussero sulla preminenza degli antichi o dei moderni e ricorda il Desmarets de Saint Sorlin, che contrappone nel *Clodoveo* cristianità e gentilesimo. Lo ricorda anzi siffattamente da ricadere nell'errore del suo predecessore, cioè di fare di quel metodo critico l'anima di un poema, i *Martiri*, immaginati da lui a bella posta per contrapporre realtà e meraviglioso cristiano a realtà e meraviglioso pagano.

Il poema è molto ingegnoso, ed ha molta importanza nella storia dell'epopea francese ed europea. Ma difetta proprio in quel meraviglioso, che fu l'oggetto principale delle attenzioni del poeta. Il paradiso cristiano dei *Martiri* è tollerabile in quanto si avvicina all'Olimpo pagano. Gli angeli somigliano a Iride, a Mercurio, e ne differiscono soltanto perché son vestiti di tuniche bianche ed hanno grandi ali. Si aggiunga che, dal punto di vista dell'effetto conseguito, i loro avversari appaiono piú belli. Se Venere, se Marte rappresentano il peccato, oh com'è piú seducente il peccato della santità e della virtú! Lo Chateaubriand ha dentro di sé un vecchio Adamo che si direbbe.... Deucalione! Né, per quanto cerchi di soffocarlo, egli ci riesce. Il poema è tutto uno sforzo. I suoi personaggi non sentono come dei cristiani, ma dicono di sentire in cotesto modo e affermano che la loro anima è quello che dovrebbe essere senza che lo dicessero. Il poeta è figlio del secolo decimottavo. Riflette, filosofeggia, attende a delle esperienze.... I viaggi da lui compiuti, in Italia, in Grecia, in Palestina per raccoglier materiale gli diedero delle impressioni, ma sopra tutto gli mantennero viva la coscienza della sua preparazione geografica, storica, critica! Ché il poeta tenne l'occhio, come si è detto, ai grandi modelli epici prodotti dalla civiltà mediterranea e alle teorie che li giustificavano.

La morale è assoluta, e l'arte è relativa; e i *Martiri* sono un poema tradizionale nella tessitura generale e nei particolari. Quando la critica assalí il loro autore per quel che nel poema era di nuovo, e che non persuadeva i conservatori, i classicisti a tutta oltranza, lo Chateaubriand non seppe che addurre gli esempi del passato, ai quali si era attenuto.

In che la sua importanza, dunque? Nell'aver col fascino della propria eloquenza fatto trionfare la corrente che si ispirava al cristianesimo, persuadendo che il cristianesimo era bello di per se stesso, e che rendeva bella ogni opera che a sentimenti, a pensieri, a immaginazioni cristiane avesse chiesto la sua materia. Il cristianesimo è contrasto fra la coscienza vigile e l'istinto cieco, è lotta fra la virtú e il peccato, è sensibilità, è passione, è tragedia, è vita insomma, mentre il paganesimo è morte. E bastava far sentir questo, perché in Francia operassero come operarono in Germania le teorie dello Herder e dei suoi seguaci.

La Baronessa di Staël fu quella che piú di ogni altro serví a far conoscere la Germania alla Francia, rivolta da un pezzo piuttosto all'Oltre Manica che all'Oltre Reno. Il romanticismo, senza la Staël, sarebbe forse arrivato a Parigi da Londra. In Inghilterra infatti si era prodotto fin dal principio del settecento il medesimo fenomeno di liberazione dai Greci e dai Romani prodottosi nella seconda metà del settecento in Germania: ché gli sguardi dei letterati, fuggendo dalla contemplazione delle letterature classiche, dei modelli italiani, delle regole francesi, si eran rivolti ai prodotti artistici indigeni. Le vecchie canzoni inglesi, gaeliche, irlandesi erano state riunite, riordinate. E i Francesi si erano spinti già verso il Settentrione piuttosto che verso l'Oriente. Prova ne sia il Voltaire, che, nel suo *Saggio sulla poesia epica,* si mostrò pieno di ammirazione per il Milton. Anche a lui il *Paradiso perduto,* pur senza somigliare all'*Ilia-*

de, pareva un capolavoro; e, se era diverso dagli altri poemi, ciò si doveva al fatto che tutti i popoli han caratteri loro particolari, e le bellezze diverse non possono rientrare sempre nell' ordine di quelle dei classici greci, latini, italiani e francesi.

Lo Chateaubriand stesso, per quel che riguarda la sua inclinazione verso il primitivo e il caratteristico, trovò nell' Inghilterra e nella Scozia di che appagarsi. Il Milton non si contentò di ammirarlo: lo tradusse; e imitò anche Ossian, che fu una delle sue passioni. Ma la Baronessa di Staël sfuggí al fascino delle streghe dello Shakespeare, si inebriò dei filtri del Goethe e comunicò l' amore della Germania alla Francia, e non alla Francia soltanto.

Fra Madama di Staël e la Germania romantica c' era affinità di sentimento e di pensiero, se è vero che la nuova Germania aveva attinto alle stesse fonti cui si era abbeverata lei, e precisamente a quella piú viva, piú fresca: il Rousseau. Sí, anche la Baronessa di Staël aveva fatto propria, come si vede dal suo libro *Sulla letteratura*, la verità già acquisita della perfettibilità dell' uomo e del progresso dell' umanità, ponendosi perciò dalla parte degli avversari degli antichi, la cui importanza le pareva soltanto relativa ai tempi loro; aveva inoltre, come appare evidente dallo scritto *Sulle opere della fantasia*, ripudiato al lume di quel concetto la mitologia, frutto di credenze scomparse coi tempi, e le regole, derivate dall' osservazione di opere che non erano insuperabili né belle per tutta intiera l' umanità, fino al punto di dire che l' epopea de' nuovi tempi era non già l' *Enrico*, bensí la *Nuova Eloisa;* ma piú di ogni altro scrittore Madama di Staël, come lo Herder, aveva ammirato il Rousseau.

Giovinetta ancora, nel salotto di sua madre, aveva conosciuto e avvicinato la Giulia della *Nuova Eloisa* nella persona di Madama di Houdelet. Qualche anno

dopo aveva affrontato lo studio diretto delle opere del filosofo ginevrino, e ne aveva detto il suo parere in certe *Lettere* sugli scritti e il carattere di lui. Nella *Mirza,* nella *Adelaide,* nella *Paolina,* lo imitò. Voleva che anche i suoi romanzi contenessero un concetto profondo e che questo fosse un concetto di liberazione. Il cuore ha diritto di vivere la sua vita non ostante tutto non ostante tutti.

Ma le vicende dell'esistenza la portarono in Germania; ed essendosi già allontanata dalla Francia di Napoleone a causa delle proprie convinzioni politiche, si lasciò facilmente prendere d'ammirazione per un popolo e per una letteratura che incarnavano tante sue aspirazioni. Il Goethe le mise a fianco G. A. Schlegel, al quale egli doveva gratitudine per il giudizio da esso pronunziato sul *Guglielmo Meister,* definito "la vera epopea moderna", e Madama di Staël non visse non respirò piú che per la filosofia e per la poesia tedesca.

G. A. Schlegel, fratello di Federico, aveva comune con questo l'amore per il romanticismo. Fra i due, Federico fu il genio piú inventivo, l'araldo piú ispirato. Dice il Farinelli: "I dogmi novelli furon da lui raccolti a catechismo di perfezione spirituale.... Ma Guglielmo era nato per dirigere, organizzare. Ordinò infatti la compatta schiera dei romantici, la rinsaldò, la fece rispettata, temuta, pur logorandosi poco il cervello, poco ferendosi il cuore."

Egli, assunto dalla Baronessa come precettore de' figli di lei, non educò soltanto i giovinetti: fu il consigliere letterario, l'enciclopedia vivente della nobile padrona. Il libro della Staël in cui l'influenza di lui appare piú sensibile è la *Germania,* che essa scrisse, come già avevan fatto in parte il Bertóla e il Denina, per rivelar la Germania ai popoli latini, e poi spinger questi ultimi, dietro l'esempio tedesco, a ritrovare sé stessi.

"Aveva aperto, disse Enrico Heine, come un salotto

nel quale riceveva gli scrittori tedeschi, dando loro il modo di farsi conoscere nel gran mondo francese.... Ma nel clamore delle diverse voci si sentiva fra tutte dominante la voce in falsetto di G. A. Schlegel." Ed è naturale che, per quanto ha riguardo all'epopea, in quel libro si trovi l'eco delle teorie che Federico Schlegel, dopo averle raccolte qua e là e fatte proprie, rielaborandole in parte, aveva comunicate ad Augusto.

Autodidatta com'era, Federico Schlegel si era da sè appropriati i prodotti intellettuali del secolo di Voltaire e dell'*Aufklärung,* i sentimenti del secolo di Rousseau, e quelli dall'epoca dallo *Sturm und Drang.* Ma fra il 1794 e il 1798 si era fissato sul programma Herderiano quanto ai Greci e ai Latini: " studiarli, per prendere da loro non il trovato, ma l'arte di trovare ". Cosí nello scritto sullo *Studio della poesia greca,* in quello *Sulla poesia omerica,* e nell'altro *Sulla storia della poesia greca e romana,* Federico Schlegel dal tipo classico dell'epopea, cioè da un tipo concreto, risaliva a un tipo astratto, cioè a quello dell'epopea quale avrebbe dovuto essere. Ma l'epopea perfetta, l'epopea nuova non era definibile con norme troppo ristrette, né egli intendeva di darle, essendo l'arte, come tutta la vita, un continuo progresso, per cui il passato viene superato dal presente e il presente dal futuro.

Norma principale da seguirsi per lo Schlegel è questa: obbedire alle leggi fondamentali dello spirito. Scelta pertanto liberamente la materia, mescolatine, ordinatine, arricchitone gli elementi, non far poemi epici quando non si potrebbe far che dei drammi, e viceversa. Ma se nell'epopea si possono introdurre parti liriche, se nella lirica si può talvolta esser epici, non rifiutarsi di mescolare liberamente i generi.

Ciò non avrebbero mai fatto gli antichi, è vero; ma fra gli antichi e i moderni c'è differenza; e quello che valeva per essi non può valere per noi. Basta consi-

derare la possibilità che gli antichi avevano di servirsi della mitologia, e di creare i miti, mentre noi non siamo piú capaci di farli sbocciare dalla nostra fantasia. Il Klopstock ha bensí tentato di far rifiorire la mitologia odinica nelle sue liriche; ma senza riuscire a darle vita duratura. Dopo la diffusione del Cristianesimo in Germania, e dopo la sovrapposizione di esso alla religione autoctona, come riannodare la tradizione spezzata? L'epopea moderna non può dunque aver miti. Ma come vivrà, se il mito è l'elemento essenziale dell'epopea?

La risposta non è difficile. L'epopea moderna cercherà altrove il suo meraviglioso: lo cercherà cioè in un simbolismo filosofico, che servirà a sintetizzare lo spirito antico e quello nuovo in una forma che prenda anima da tutti e due. Il fiore della nostra cultura dovrà esser rappresentato appunto dallo sbocciare di una mitologia derivata dalla filosofia, che mantenga gli elementi plastici delle antiche mitologie, e ne rivesta le verità ultimamente acquisite nel campo fisico e nel campo morale.

E che dire del concetto di unità, che gli antichi intendevano rigorosamente applicare tanto nel poema epico come nel dramma? La favola del dramma non ammette episodi che rari e brevi, quella del poema vuol esser larga, lenta, ritardata da molteplici episodi importanti di per sé e poco aderenti al fatto principale. Se ne può concludere che l'epopea è un seguito di episodi: e, quanto al principio, esso è dovunque. Il poema non è una storia, una biografia. L'ordine degli avvenimenti non vi si può esigere rigoroso. Ne consegue che il poeta crea una sua unità, facendosi diriger la mano, nella scelta degli episodi, dal sentimento e dalla fantasia. L'unità poetica resulta dall'armonia interiore, il cui istinto, diffuso in un popolo di aedi, diede unità meravigliosa ai poemi omerici, opera non di un individuo, ma di una collettività.

Certo, un eroe primeggia, e gli altri si raggruppano in prima o seconda linea. Ma l'interesse deve spostarsi di necessità secondo un ordine che permette di non dimenticar mai ciò che ha destato la nostra attenzione, e di pensar sempre a ciò che deve mantenerla desta. Occorre anche che tutto si abbracci in un solo sguardo e non in occhiate successive, limitate o collegate dai famosi versi di raccordo (cari al Goethe dell'*Arminio e Dorotea*) i quali derivano dal lavorio critico fatto intorno all'*Iliade* e all'*Odissea* dai critici alessandrini, e rappresentano il tentativo di una unità artificiale, che parrebbe meschina, se si avesse dinanzi il testo autentico, il testo primitivo dei poemi omerici.

In questa dottrina, che spezza l'unità formalistica tradizionale, che rinnova la materia del meraviglioso, manca l'elemento essenziale della riforma romantica: il cristianesimo. Lo Schlegel cerca il meraviglioso nella filosofia, come lo Schelling, che lungamente parlò di mitologia, facendo molte sue distinzioni di mitologia realistica, mitologia idealistica eccetera. Afferma anzi che l'epopea non può avere per iscopo l'esaltazione della fede e il guadagno dal cielo, ma essere il concretamento di un ideale di bellezza superiore e niente piú.

Se non che, egli si convertí. E G. A. Schlegel credette con lui. I tempi erano favorevoli a ciò. " La rivoluzione francese prima, Napoleone poi, disse sarcasticamente Enrico Heine, erano stati un disastro per la Germania. Contro Napoleone nessuno poteva aiutarla, altro che Dio. Quando Dio, sotto specie di neve russa e di Cosacchi del Don, la ebbe liberata da Napoleone, la Germania gli dovette gratitudine." Gli Schlegel si misero a servizio della Santa Alleanza.

Anche a Madama di Staël lo Chateaubriand aveva predetto che si sarebbe convertita. " Voi tornerete ricca delle vostre fantasie nella solitudine, e forse (scusate) piú religiosa." Ed è noto che la Baronessa a Coppet,

dove soggiornava, leggeva il *Genio del Cristianesimo* e discorreva di religione con lo Schlegel. Nel 1816 a quelle conversazioni prendeva parte, disputando vivacemente, l'abate Lodovico di Breme, notoriamente libero pensatore.. Ed ecco perché Madama di Staël nella *Germania,* dopo aver nelle altre opere accennate, discorso de' rinnovamenti della poesia, discorrendo finalmente di epopea e di poeti epici, esaltava soprattutto il Klopstock. Per lei il Milton, che aveva vissuto nelle lotte politiche, aveva contaminato di passioni mondane il suo *Paradiso;* mentre il Klopstock, obbligatosi a vita degna di poeta cristiano, aveva rappresentato il sentimento religioso in tutta la sua purezza.

Ma la Baronessa ha, piú che altri non sembri avere, la preoccupazione nazionalistica; quella preoccupazione che la fa parlare alla Francia e all'Italia coll'intenzione di ravvivare il sentimento accesosi in Germania. E nel Klopstock vede, oltre il cristiano, il tedesco. "Col *Messia,* essa dice, comincia pertanto la poesia tedesca. Tutte le regole dell'arte classica, cioè straniera, rimasero lettera morta per il poeta di Cristo. Egli seguí la propria inclinazione" e produsse una poesia calda, sincera, inusitata, che fu "segnacolo in vessillo dell'arte nova."

La caldezza del sentimento, la vivacità della fantasia dominatrice, padrona del poeta, che deve abbandonarsi completamente all'impeto del proprio entusiasmo e al fascino delle proprie visioni: ecco un altro punto su cui Madama insiste, convinta che i grandi poeti antichi furon grandi perché non avevano scuole, accademie, regole che li mortificassero. "Bisogna procurarsi l'immaginazione de' tempi eroici, ed esprimersi con la perfezione dei tempi civili." La scelta del soggetto è capitale per questo. Basta scegliere argomenti lontani, come quello dei *Nibelunghi,* per esser naturalmente portati a vivere coll'anima degli uomini e degli eroi primitivi....

I saggi epici dei tedeschi si accostan tutti al genere lirico. Non è possibile essere impersonali, come i poeti greci e romani, che, dinanzi a un soggetto epico, ne rimanevan dominati. Oggi noi vogliamo dominarlo, giudicarlo, condannare o esaltare. Il cristianesimo ci ha dato un' esistenza interiore, che i gentili non avevano, col darci la coscienza del peccato, il tormento del rimorso, la brama dell' espiazione.

Tutto quello che eccita la sensibilità è buono per Madama di Staël. Il colore storico, l' esotismo, son da lei raccomandati. Se Omero piace, ciò è perché egli pone dinanzi agli occhi nostri un mondo caratteristico, con fisonomia propria; e giustamente han tentato di fare come lui, sia pure con soggetti moderni, il Goethe nell'*Arminio e Dorotea*, il Woss nella *Luisa*. Viceversa, se un rimprovero può farsi al Klopstock, si è quello di non essersi servito, come avrebbe potuto, di colori orientali.

In tutte le dottrine di Madama di Staël c' è quanto costituisce il fondo del suo spirito vibrante, appassionato: e c' è anche nella espressione di esse. La scrittrice parla con quella sua forma immaginosa, ch' era necessaria per persuadere popoli come i popoli latini, fatti piú per il sentimento che per la ragione. Le speculazioni filosofiche della Germania sarebbero forse state apprezzate da pochi: le presentò Madama di Staël ed ebbero maggiore e piú duratura considerazione. Essa aveva una facoltà comunicativa grandissima, come donna e come donna intelligente. Non era una solitaria. Portava sé in mezzo a tutti, chiamava tutti intorno a sé. Viaggiava con una corte di dotti e di poeti, e lasciò dovunque il frutto dei pensieri propri e dei trovati altrui.

È cosa nota che essa fece due viaggi in Italia, nel 1804-5 e nel 1815-16. E tutte e due le volte ovunque andò, ovunque passò ebbe vicini gli uomini piú rappresentativi. Viaggiavan con lei lo Schlegel e il Sismondi; la rag-

giungeva il Monti, la visitavano il Melzi, il Cicognara, il Benincasa, il Leoni, il Capecelatro, il Cesarotti, il Pindemonte e il Di Breme. Ed erano, in generale, uomini aperti ad accogliere l'arte e il pensiero oltramontano. Il Cicognara scrisse storia dell'arte con criteri di origine germanica; il Benincasa tradusse molti drammi tedeschi, il Leoni volgarizzò lo Shakespeare e il Milton, il Cesarotti tradusse l'Ossian e il Monti imitò la poesia bardita.... Ma anche quelli che non dividevano le sue idee ne subirono una certa influenza. In casa della Contessa d'Albany, a Firenze, disputò col Canova; a Padova, presso il Cesarotti, si batté garbatamente con Mario Pieri; a Pisa conobbe il Rosini, e, spinta dalla smania, che le fu propria, di dar consigli, gli disse: Perché non scrivete un poema epico? Il Rosini rispose con un sonetto: Basta Omero, basta Virgilio, basta il Tasso.... Ma piú tardi, dopo comparsi i *Promessi Sposi*, compose anche lui.... *La monaca di Monza*, e non *La monaca di Monza* soltanto!

Madama di Staël a un poema epico aveva già posto mente per conto proprio. Scriveva alla Récamier nel 1813: " Penso, e credo di avervelo già detto, a un poema storico intorno a Riccardo cuor di Leone." E raccontava che intendeva darsi alle ricerche necessarie con ogni ardore, che voleva fare un gran viaggio per visitar paesi e città. È caratteristico dei romantici questo prepararsi con viaggi a comporre opere d'arte. E Madama di Staël non voleva far da meno di quanto aveva fatto lo Chateaubriand. Intendeva anzi scendere in gara con lui, forse.. Non ostante che il verso le sembrasse necessario, non ostante che la rima fosse " l'immagine della speranza e del ricordo, poiché un suono ci fa desiderar quello che deve rispondergli, e questo, quando si fa sentire, ricorda quello cessato da poco ", essa voleva adoperar la prosa, che certamente la lasciava piú libera, piú sciolta nel seguire tutti i movimenti

del proprio spirito. E chissà che di tutte le novità da lei ritenute necessarie per il poeta epico moderno non parlasse appunto al povero Rosini, il quale, certamente, per rispondere a quel modo, non la dovette capire. Proprio di Omero, proprio di Virgilio, proprio del Tasso la Staël non sapeva piú che farsi! Ma egli era lontano, troppo lontano da lei. Quando la figliuola della Baronessa si sposò col duca di Broglie, egli, come uno de' soliti Arcadi, non scrisse il suo parimente solito componimentuzzo epitalamico?

Madama di Staël a Pisa, a Firenze, in Toscana insomma, nella Terrasanta del classicismo, non poteva esser compresa. E la sberteggiarono non poco. La terra adatta perché i semi che essa gettava al vento fruttificassero era la terra lombarda, già rotta ed erpicata dall'aratro e dall'erpice dell'enciclopedismo e della rivoluzione. Ed essa ivi diede anche piú attivamente mano a preparar la messe futura collo scritto *Sulle traduzioni* pubblicato nel primo numero della *Biblioteca italiana,* nella veste nostrana datale del Giordani; scritto che destò tanto furore di male parole a Firenze, tanta acrimonia di polemiche a Milano. In tali polemiche ebbe gran parte quell'amico di lei, che abbiamo già trovato ospite di Coppet e compagno di viaggio della Baronessa, l'abate di Breme.

Egli, col suo *Discorso intorno all' ingiustizia di alcuni giudizi italiani,* lanciò in certo modo il primo manifesto del romanticismo italiano. E forse ciò riconobbe il Berchet nella *Lettera semiseria di Grisostomo a suo figlio,* rappresentando il Di Breme in quel tale che di romanticismo parlava col favoleggiato parroco di Altino....

Il Di Breme dissertò di letteratura nazionale, di rinnunzia alle regole, di teatro tragico.... Ma non parlò di poesia epica, meno interessante per lui di quella drammatica, tanto è vero che fece conoscere al Pellico il

teatro tedesco, del Pellico fece rappresentar le tragedie, e pensò a un giornale drammatico da intitolarsi il *Bersagliere,* su cui avrebbero scritto i primi romantici italiani, insieme con la Staël, lo Schlegel, il Sismondi.

Ma il *Bersagliere* non fu pubblicato. Perché si avesse una trattazione romantica intorno alla poesia in genere e a quella epica in ispecie anche in Italia, bisognava che nascesse un altro giornale, dal programma meno circoscritto, che intendesse discutere di tutta l'arte, di tutti i generi poetici. E tale giornale nacque, e si chiamò, con nome ormai glorioso, il *Conciliatore.*

CAPITOLO V

Il *Conciliatore* comincia con un articolo di C. Sismondi sopra i *Lusiadi* del Camoens; e il fatto è tutt'altro che senza significato, sia quanto al Sismondi, sia quanto ai *Lusiadi;* ché il Sismondi per esso appare non solo uno fra i primi iniziatori dell'Italia nelle dottrine del romanticismo in generale, ma anche e precisamente in quelle piú particolari che presso di noi impressero al movimento un carattere prevalentemente politico.

Questo carattere politico non mancò alla rivoluzione intellettuale germanica. Creare una letteratura originale, intanto, era creare una nazione: liberare lo spirito tedesco dalla influenza straniera era dare alla Germania coscienza di se stessa. Poi vennero le vicende politiche. Napoleone e il suo tentativo d'impero, Iena e lo sfacelo della Prussia fecero scrivere a Fichte il suo *Discorso ai Tedeschi:* e i letterati compierono opera patriottica. Ma lo Herder, ma il Lessing, ma lo Schiller, ma gli Schlegel avevan giudicato il patriottismo una debolezza, avevan detto che l'umanità intera è la vera patria, che il sovrano non conta nulla, che la libertà della scienza, dell'arte, della poesia è tutto e basta a tutto. E le loro dottrine, sebbene talora da loro stessi contraddette, mettevano nel mondo i germi di quella ribellione al concetto di patria, che daranno fiore e frutto piú tardi.

In Francia la rivoluzione e la gesta napoleonica assorbiron interamente ogni attività spirituale: e i Francesi, dopo essersi lasciati travolgere dalla rivoluzione, si lasciaron trascinare come festuche nella corrente d'aria che seguiva l'impeto del Còrso. L'Imperatore li agitò, li scosse, li esaurí. Quando il romanticismo

arrivò, li trovò stanchi di politica, di militarismo. Li trovò anzi ostili alla guerra, che è un fenomeno sociale, e li spinse all'individualismo e alla pace. Perciò i Francesi si preoccuparono di se stessi, e del loro caro cuore, del loro caro cervello. Il Rousseau delle *Confessioni,* lo Chateaubriand del *Renato* furono i loro maestri migliori: e sull'esempio di essi covarono la malinconia del loro essere stanco, inquieto. Sazî, poi, di *spleen,* tentarono di scuotere i propri nervi: amaron lo strano, il contorto, l'eccessivo, cercando in queste simpatie il differenziamento dell'individuo nella collettività; ma solo molto tardi arrivarono all'individualismo regionale, al separatismo delle unità etniche ben definite, come la Provenza, alle alleanze coi popoli che lottavan per la propria indipendenza, come l'Italia.

In Italia le cose dovevano andare diversamente. Il pensiero tradizionale vi era umanistico, cioè a carattere universale: quello rivoluzionario si fondava sui principî filantropici del secolo decimottavo, ed era demofilo per eccellenza. Le due correnti avevan prodotto l'Alfieri e il Parini, che parlaron di dignità e di libertà dei popoli, e ne parlaron a gente, che sentiva il peso del proprio giogo, l'umiliazione della propria servitú, e rivolse subito l'animo e il braccio alla propria liberazione. Il popolo italiano è pratico, aderente alla realtà come pochi altri. Chi mai in Italia è capace di costruirsi una sua torre per murarne di dentro la porta, serrarvisi a meditare, e dall'alto di essa slanciarsi coll'anima oltre le nuvole, oltre le stelle? In Italia si lavora piuttosto ad abbatter le torri, a sfondar le mura di cinta, per poter correr liberamente, operare con gli altri entro i confini non della nazione e del continente ma del mondo.

Il romanticismo tedesco arrivava da noi coll'aureola del trionfo della Germania, affermatasi unità etnica potentissima; e vi penetrava per mezzo della Staël,

che tale trionfo cantava, contro il tentativo di unificazione imperiale fatto da Napoleone, spronandoci, in quella famosa *Lettera sulle traduzioni*, a riacquistar coscienza di noi stessi, con l'impeto della sua passione libera e incoercibile. Si poteva non accettarlo cosí? No. E romantici e liberali furono una cosa sola: da prima piuttosto uomini di lettere che politici, poi quasi piú politici che letterati. Il Di Breme, mandando alla Saluzzo l'opuscolo da lui dedicato alla difesa della Staël, scriveva parole che sonavano esaltazione dell'Italia perché aveva una letteratura nella quale era possibile trovare, meglio che in ogni altra, lo spirito originale della nazione; ma rimaneva letterato. Il Berchet, invece, scrivendo al figlio nella famosa *Lettera di Grisostomo,* diceva che la letteratura deve adattarsi alle condizioni dei popoli presso i quali vive, e che in Italia, dove il popolo era schiavo, doveva spingerlo a libertà, incorarlo a osare per guadagnarsi l'indipendenza, non trattenerlo e invilirlo nella sterile contemplazione dei ruderi antichi. E si affermava cosí uomo d'azione. Ma il *Conciliatore,* per suo conto, che fra i propri collaboratori aveva il De Breme e il Berchet, nasceva sventolando la bandiera della rivoluzione letteraria, disposto in piena coscienza a morire avvolto nella bandiera della rivoluzione politica. Si capisce dunque come il Sismondi collaborasse ad esso, parlandovi fin del primo numero di un poema spiccatamente nazionale, com'erano appunto i *Lusiadi.*

I *Lusiadi* avevano già suscitato l'ammirazione dello storico delle *Repubbliche italiane,* il quale se ne era occupato in un'altra opera di notevole importanza per la storia del romanticismo, e cioè nella *Storia delle Letterature dell'Europa meridionale,* che in pochi anni aveva avuto due edizioni e un successo, anche piú largo del numero delle copie vendute.

Cotesta *Storia* risentiva profondamente dell'influenza

della Staël, ed era per questo uno de' grandi anelli di congiunzione del pensiero tedesco con quello italiano. Il Sismondi assistette a Coppet alla nascita della *Germania* e ne scrisse alla D'Albany a Firenze, dandole conto di quel che il libro era e prometteva di essere con queste parole: "Essa (cioè la Baronessa di Staël) lavora in questo momento a delle lettere sulla Germania. Vi è una profondità veramente ammirevole nel giudizio dei caratteri nazionali, nella rappresentazione dello spirito particolare della Germania e nella valutazione delle differenze di esso con quello degli altri popoli. Nulla ancora di cosí nuovo, di cosí imparziale, di cosí acuto è stato scritto." Seguir Madama di Staël nella contrapposizione delle letterature meridionali a quelle del settentrione, condannare il principio assolutistico della critica classica, giudicando le varie letterature secondo il lor modo di essere e non secondo un canone astratto, diventò il suo scopo. Ma, forse pel timore del confronto col libro da lui ammirato con tutto il calore delle parole su riferite, non studiò la letteratura tedesca, e si limitò a quelle meridionali.

Il resultato delle sue meditazioni e dei suoi confronti fu che il mezzogiorno non gli apparve tutto classico, e che vi trovò anzi molto romanticismo. Classici, veramente classici, erano soltanto gli scrittori francesi e i drammaturghi italiani. E classicismo per lui non voleva dir paganesimo, ma armonia, unità; romanticismo non voleva dir cristianesimo, ma brama di commozioni, ricerca di elementi interessanti.

Romantico pertanto gli appariva il poema epico italiano, rappresentato dalla *Gerusalemme liberata.* Il Tasso, sí, tenne l'occhio a Omero ed a Virgilio, come non aveva fatto l'Ariosto, persuaso che il poema narrativo italiano doveva esser leggiero, gaio, scherzoso; ma solo a questo patto Torquato poté dar vita a quel che si dice un poema epico vero e proprio, cioè a una

creazione piú vasta di tutte le creazioni armoniche, a un componimento che rappresenta la maggiore estensione data alle leggi della simmetria, a un' opera nella quale tutte le parti, essendo rivolte a un fine, fanno sentire ognuna il piacere dell' insieme. L' unità nell' immensità è l' essenza piú genuina del poema epico: senza di essa non si ha che un romanzo in versi.

La romanticità della *Gerusalemme* è piuttosto evidente nel soggetto, "il piú bello che possa scaldare un genio moderno", perché interessante al massimo grado per i nostri tempi è la lotta di due popoli, che dovevan portare la specie umana alla piú grande altezza, l' urto di due credenze religiose, ritenute per vere da ognuno dei contendenti, e capaci di esaltarli fino all' eccesso per il male e per il bene. Il soprannaturale, ch' è l' anima dell' epopea, usciva da sé, senza sforzo dalla particolar natura del sentimento religioso dei Crociati. Coloro che facevano di tutto per il Signore e per la sua gloria dovevano aver la certezza che il Signore facesse di tutto per loro e per il loro bene, e vederne l' opera e la mano in ogni avvenimento. E tale meraviglioso era cristiano, cioè l' unico oggi possibile. Il Voltaire parla con commiserazione del soprannaturale del Tasso; ma il Sismondi chiede: "Non bisogna dunque fondarci sempre su quel che è nostra credenza? Dubito che un poema moderno possa piacerci, se si basa sulla religione degli Indú, dei Cinesi o dei Peruviani." Si può ammettere che sian da rigettarsi le credenze superstiziose negli spiriti, negli stregoni; ma, se qualcuno intorno a noi ci crede, se in altro tempo, nella nostra vita, noi stessi ci abbiamo creduto, se le precedenti generazioni li han ritenuti come esistenti veramente, la nostra immaginazione, avida di godimento, si presterà sempre a seguire i poeti quanto e come essi vogliono. Noi cerchiamo l' interesse, ch' è il principio di tutti i piaceri. La lettura deve trascinare, scuotere, far circo-

lare il sangue piú rapido nelle vene, turbare la respirazione. Tipi come Clorinda in Oriente non son possibili; ma la invenzione di tali figure fa sí che i sentimenti piú teneri sian legati all'azione guerresca, e l'avvicinino a noi, né solo per il fatto che vi si trovan mescolati. L'amore moderno è di natura piú alta, piú nobile dell'amore antico. Esso è cavalleresco, cioè entusiastico, rispettoso. Achille innamorato, in qualsiasi rappresentazione del suo amore fatta da un antico, non si sarebbe mai dimenticato di essere il padrone; Tancredi innamorato rivolge alla sua donna il culto ch'egli deve a ciò ch'è maggiore di lui, e diventa piú amabile senza esser meno grande.

Soltanto, nel Tasso il Sismondi, per quanto faccia, non trova sentimento nazionale molto intenso. La presenza di Tancredi nella *Gerusalemme* non basta a far profondamente italiano il poema ch'è cristiano, e non altro, come del resto doveva essere, dati i tempi in cui fu scritto. E il Sismondi, che, attraverso gli esempi, è intento a dar dei precetti, additerà l'elemento nazionale appena lo troverà altrove.

Il poeta che glielo offre, è il Camoens appunto, nei *Lusiadi,* altro poema di carattere schiettamente romantico, sia pel soggetto, sia per l'esposizione e le sue particolarità. E il Sismondi sul Camoens si indugia, anticipando quello che dirà poi nel *Conciliatore,* cioè che la patria è il centro del poema portoghese, che ha per soggetto non già cose fantastiche, ma fatti reali e gloriosi per la nazione cui appartiene.

Il sentimento patriottico, insieme con la religione e coll'amore, commuove piú di ogni altro i lettori, interessandoli al poema e al poeta. Lo scrittore che, nell'esilio, fra le persecuzioni, nella miseria, non ebbe pensiero diverso da quello della gloria della patria ci diventa caro, e per lui ci diventa cara la terra e la gente che egli amò....

Eran questi i concetti che occorrevano per un giornale come il *Conciliatore*. " Voi, se siete caldi di vero amore per la vostra bella Italia, levate l'orecchio, o generosi italiani", aveva detto Grisostomo; e il Sismondi, di concerto, scriveva: " Il poema del Camoens piace perché vi è dentro una nazione che dice: io vivo. Il poeta ha intitolato il poema di cui ci occupiamo *Os Lusiadas* e vi ha fatto entrare tutto ciò che contribuiva alla gloria dei suoi compatriotti, dai tempi che copre l'oscurità della favola fino all'epoca nella quale esso è vissuto. Ed è in quella gloria nazionale de' Portoghesi che bisogna cercare l'unità del suo poema; ed è per via di essa che bisogna difenderlo.... Il Camoens non scelse un soggetto interessante per farne un poema, ma scelse la forma del poema per render popolare e interessante la storia della sua patria."

Il *Conciliatore* non poteva incominciar meglio. E non poteva meglio che con la prima battuta, con la prima frase epica dare ad intendere che di poesia epica, come di quella ch'è la piú alta espressione del sentimento, della tradizione, della storia nazionale, avrebbe parlato spesso. Il poema epico non poteva essere il componimento tipico del risorgimento italiano? E nel *Conciliatore* della poesia epica, infatti, si parla spesso. Riassumere si può e non si può. Si può, se quello che i suoi compilatori dicono della poesia in generale si riferisca anche all'epopea, dov'essa ha caratteri in comune con gli altri generi; non si può, se si pretenda dare coi soli elementi qua e là sparsi nel *Conciliatore* una teoria completa. Non un solo scrittore ha discorso di epopea, ma piú; e ciò ha permesso anche qualche divergenza sull'argomento.

In ogni modo ricorderemo che, dopo il Sismondi, nel n°. 3 del giornale, il Romagnosi ripete la teoria già esposta nella *Germania* della Staël che l'epopea è prodotto di tutto un popolo, e che essa rappresenta e de-

ve rappresentare il carattere primitivo della nazione da cui è stata creata.

Nel n° 6 il De Cristoforis discorre dell'uso della mitologia nella poesia epica, e dichiara che il cristianesimo, dal punto di vista del meraviglioso, è molto piú interessante. Però rimprovera al Tasso, secondo una critica già fattagli, di non essersi ispirato alla Bibbia e di non averne tratto il partito che avrebbe potuto.

Nel n° 8 il Pellico fa colpa al Tasso di essersi lasciato troppo impressionare dai critici pedanti, cui non bisogna dar retta, perché le regole del poema epico, come le altre, sono mortificatrici dell'ingegno. Egli lo vide con la fallita prova della *Gerusalemme conquistata.*

Nel n° 17 il Berchet, tornando a prendersela con le varie mitologie, afferma che le sole regole che valgono son quelle della natura, cui obbedirono, creando i loro poemi, Dante, l'Ariosto ed altri grandissimi poeti.

Nel n° 21 lo stesso Berchet insiste di nuovo sull'idea del carattere nazionale, che deve essere impresso in ogni poema. L'Ariosto è grande perché studiò sí Omero, ma volle riuscire diverso da lui, conformemente ai propri tempi e ai costumi della propria gente.

Nel n° 36 il Pellico discorre del *Giovine Aroldo* del Byron, facendo notare quali grandi vantaggi abbia saputo ricavare per la propria poesia il poeta dalla storia di un popolo glorioso e infelice.

Nel n° 40 il Pellico ancora insegna, servendosi dell'esempio offerto dal Campbell con la sua *Gertrude di Wyoming,* come l'unità si possa conseguire anche facendo dei grandi quadri apparentemente staccati l'uno dall'altro, ma intimamente collegati dalla identità del soggetto.

Perfino il Tasso, a un certo momento, con una trovata bizzarra, vien chiamato a collaborare alla trattazione dell'argomento per mezzo di una lettera, la quale non è se non la riproduzione di certi ragionamenti da lui

fatti sul meraviglioso; ma la fantasia è del Visconti, il quale, nel *Conciliatore,* appare sotto l'aspetto dello specialista in materia.

Egli è il critico piú.... filosofo della compagnia; egli è quello che disserta con maggior copia di argomenti in materia di poesia, tanto che poté esser considerato, insieme col Berchet, come colui che piú di ogni altro operò in favore della scuola romantica. " Superficialmente sí, (disse il Maroncelli, che non lo trovava eccessivamente profondo, specie in vista del proprio *cormentalismo*) ma non senza effetto." E dove il Visconti ebbe a dire di piú sulla poesia epica fu nelle *Idee elementari sulla poesia romantica,* comparse nel *Conciliatore,* e poi nello scritto dedicato alla *Storia delle crociate* del Michaud, allora tradotta in italiano da L. Rossi.

Nel primo scritto il Visconti negò che, come vogliono i retori, tutta la favola del poema epico debba essere " perpetuamente riferita al protagonista ", e che questo debba " primeggiar sempre, direttamente o indirettamente." Se Virgilio ha fatto che cosí fosse, non ne consegue che debba esser sempre la stessa cosa presso tutti gli scrittori. " Epico " vuol dir " narrativo ", e narrar non si possono che cose storiche, perché il vero storico soltanto è soggetto degno della poesia; ma nella storia molti sono gli argomenti in cui piú persone figurano successivamente al primo posto.

Negata cosí, in ossequio al vero, la necessità del protagonista unico, il Visconti nega la necessità della grandezza della favola, intesa come la si intendeva dai classicisti. " La grandezza epica dipende dalla serietà, solennità dell'argomento sentito profondamente dall'autore e da lui rappresentato." Il resto è " prescrizione sentenziata a testa fredda ", è " pedanteria " vera e propria. Un miserabile individuo, una miserabile azione posson dar luogo a grandissime conseguenze, e avere in esse la loro importanza.

E ciò detto, viene a discuter della natura del soggetto. Si credeva una volta che ci fossero soggetti epici, e soggetti non epici. Si voleva che epici fossero quelli antichi, anzi i piú antichi. Ma il Visconti non crede alla giustezza di tale pretesa. Il Visconti vuole che si ricorra ad argomenti moderni, o ad argomenti medievali, che ci appartengono come i moderni, perché fan parte della storia della nostra civiltà. E ordina una lunga serie di argomenti, che chiama romantici: feudalismo, cavalleria, crociate. guerre comunali, scoperte geografiche, conquiste coloniali, storia della schiavitú, lotte per l'indipendenza dei popoli, rivoluzione americana, rivoluzione francese, liberalismo inglese e via di seguito. Questa è la materia degna dell'epopea nuova. "Paragonarla a quella di cui avrebbero potuto servirsi Lucano e Virgilio, sarebbe mettere in confronto l'Oceano Atlantico col Lago di Como."

Però il Visconti non sa fare a meno del meraviglioso, che anche per lui è elemento essenziale del poema epico. Soltanto lo vuol cristiano, e di natura tale da non disdire ai tempi. Il cristianesimo rappresenta il Creatore in relazione intima con tutta l'esistenza degli uomini: e ci parla della giustizia di Dio. Non c'è quindi bisogno di aggiungere finzioni superstiziose "di popoli idioti" all'essenza cristiana degli argomenti. Una sola, se mai, è la superstizione che può vivere ancora: quella dell'apparizione dei morti, poiché essa è universale e permanente. Delle fate, dei maghi, degli incantesimi, si può parlare legittimamente soltanto qualora si narri di tempi in cui coteste eran cose ritenute per vere, come nei poemi di Goffredo e del Cid. Ma anche allora il poeta deve ricordare che egli scrive "per perfezionamento dell'umanità, per il bene pubblico e per il bene privato."

L'arte dei poeti di adesso non può consistere che "nell'imitare le inclinazioni dell'uomo maturo, non

curante delle bazzecole e vòlto solo alla ricerca dell' utile sodo." Per questo la riproduzione di ciò che si è fatto veramente dagli uomini è per lui "spettacolo piú serio che non i fatti chimerici assortiti dalla fantasia di un individuo." Anzi, piú starà attaccato alla storia piú riuscirà interessante. Verità ci vuole, verità, nelle azioni e nei sentimenti! E a questo proposito il poeta ricordi la grande importanza dell' amore modernamente sentito e studiato. Oggi si apprezzan nel loro valore "infinite emozioni sfuggevoli, infinite relazioni e varietà", mentre "era impossibile che gli antichi descrivessero uno in cento de' tanti accidenti descritti della poesia lirica, epica e drammatica dei romantici...." La passione nell' animo nostro contrasta col dovere, la coscienza è agitata dal rimorso, rasserenata dalla penitenza. I Greci divinizzarono le passioni, il cristianesimo invece frenò gli istinti e le inclinazioni. E anche in questa costrizione dei sentimenti piú vivi sono riposte maggiori possibilità per l' arte nostra. Perché non usufruirne?

Agli antichi non abbiamo nulla da prendere; dagli antichi non abbiamo nulla da imparare. Essi vanno studiati non per l' imitazione ma per l' emulazione. E il Visconti, per ridere, mentre scrive queste cose, si fabbrica il tipo di Pietro Speranza, un Evelpide letterario qualunque, che vuol diventare poeta classico, e guadagnarsi maggior fama di Omero.

Il mezzo per raggiunger lo scopo è semplice: scrivere prima dieci ecloghe, poi un poema didascalico e infine un poema epico. Se argomento del poema didascalico saranno i cavoli o i salami, poco importerà, purché i versi siano belli. Quanto al poema epico, basterà che l'argomento sia antichissimo, che il titolo lo indichi come tale. E, siccome Troia fu distrutta tre volte in tre diversi e lontani tempi, da Ercole prima, dalle Amazzoni poi, infine dai Greci, Pietro Speranza racconterà la distruzione della città, vinta da Ercole. C' è la possibilità

di narrare contemporaneamente anche cose piú antiche: per esempio, la favola di Esione. Cosí Apollo l'assista nella esecuzione, a quel modo che l'ha assistito nel fargli nascere in mente questo proposito!

Come si vede, la rivoluzione romantica per il Visconti sta per la maggior parte nell'argomento, nella materia della poesia. Ma sta un poco anche nelle forme, intendendosi per forme ciò che altri chiamerebbe i generi. È classica per lui l'ecloga, è romantico l'inno sacro; è classico il poema didascalico, è romantica la novella. Però quando discorse della *Storia delle Crociate* del Michaud, il Visconti si lasciò andare a qualche altra considerazione, che riguardava piú specialmente la "composizione" di un poema romantico sull'argomento delle guerre per il sepolcro di Cristo, parendogli che il "piano" di tal poema non avrebbe potuto essere per nulla quello che aveva trovato il Tasso.

"Tu devi svelare, egli dice al poeta, gli arcani del bello ideale, ritrarre.... le sensazioni sfuggenti che l'uomo suole appena avvertire in confuso, prevedere gli effetti adeguati delle passioni che il filosofo stesso non sempre confida di poter definire; tu devi riprodurre con armoniose parole i dettati dell'esperienza sociale...." Il che vuol dire che il poeta epico non deve essere piú poeta narrativo soltanto, ma, allargando il proprio ufficio di dilettatore sapiente, diventare addirittura un poeta didascalico, che fonda il suo insegnamento sopra la storia scrupolosamente studiata e riprodotta senza intrusioni di "meccanismi," sempre "disdicevoli e frivoli;" abbondare pertanto, senza scrupoli superstiziosi, nella rappresentazione di episodi oltremodo significativi, come quelli che mettono in evidenza l'errore fondamentale di molte credenze, o come gli altri che dipingono costumi caratteristici di popoli e di individui, luoghi inusitati, paesaggi singolari per la suggestione che emana dalla loro storia; rappresentare in tutta la loro interezza

gli uomini piú importanti per le loro azioni, non rifuggendo dal dipingerne il lato brutto, ché anche la pittura del male è profondamente ammaestratrice, se non altro per la forza del contrasto che nasce quando la si contrapponga alla descrizione del bene. E perché gli effetti siano maggiori, l'artista è padrone di scegliere e combinare "con libertà spiritosa" le parti del suo componimento, "trascurando i dettagli prosaici, concentrando l'attenzione sulle cose piú efficaci." Egli può omettere di seguire scrupolosamente la serie cronologica degli incidenti minuti e far piuttosto opera di sintesi, ricordando che "la curiosità di chi legge versi non è la curiosità di chi scorre annali."

Ma, messosi su questa via, il Visconti non si arresta: egli concede al poeta ben altre libertà. Trattando i fatti principali, lo scrittore "consacrerà l'energia del metro a rendere evidenti le circostanze caratteristiche per cui ciascun fatto diversifica dagli altri" e, imitando quell'attività della fantasia per cui riusciamo talvolta a far vivere i personaggi dinanzi alla nostra mente con gesti, fisonomie ed espressioni ben definite, "trasporterà nell'epopea gli artifizi che si ammiran sulla scena, nei drammi nazionali dello Shakespeare." Né avrà per questo paura che possa mancare unità al poema: unità esteriore, unità interiore. Dato il genere degli argomenti che ormai si impongono al poeta moderno, argomenti che contengono storie di interi popoli in moto, di particolari civiltà in contrasto, l'interesse non è né per un Tizio né per un Caio, per un fatto o per un altro, per questo o per quella singolarità d'espressione, ma per tutto l'insieme delle cose. Nella *Storia d'America* del Botta non ci si appassiona per Washington, ma per l'intero popolo americano.

Qui però il Visconti si scusa di osar troppo. Egli ha schizzato, per cosí dire, un poema, che altri potrebbe disegnare in diversissimo modo, non trascurando

neppure, in mezzo ai piú gravi argomenti, tenere storie di amore. " Che patetico episodio non potrebbe fornire, a cagion d'esempio, l'avventura di Fiorina e di Sveno? I quali movevano uniti verso la Palestina, e destinavano, visitata la Città santa, di solennizzare la fede giurata e posarsi nella stabilità di un coniugio concorde: ma le saette de' Turchi li trafissero nel pellegrinaggio...." Una cosa per altro si permette ancora di dire il Visconti, e cioè che il futuro poeta non deve fermarsi ai fatti che in passato si consideravan conclusivi di un'impresa, ma che, al lume della filosofia, come conclusivi non si rivelano piú. La presa di Gerusalemme non è la fine delle crociate, né può essere l'ultimo quadro che si fissi nella memoria del lettore. C'è qualcosa di piú grande da descrivere: il quadro cioè dell'impulso comunicato all'Europa da quelle emigrazioni di popoli, che " acceleraron la caduta dell'edificio feudale, e contribuirono alla crescente franchigia dei popoli, e apersero la via a un insperato sviluppo di cognizioni e di sociali desiderii." Ché se poi tali cose, per essere vedute e giudicate coll'occhio di chi le guarda e le considera molto da lontano, non potranno essere esposte epicamente, non si trattenga per questo il poeta. Poema narrativo, poema didascalico, poema magari drammatico era il suo.... Sarà anche poema lirico. Chiuda egli il suo lavoro con un inno come quello che conclude il *Messia* del Klopstock, esprimendo quelle idee " severe, consolanti, politiche e filantropiche, che si commettono all'argomento."

Cosí romanticismo tedesco, filosofismo francese, praticità italiana si fondevano insieme in una teoria che doveva diventare un fatto. Il Visconti voleva che il poema epico romantico da lui suggerito venisse prodotto, e lo proponeva alla considerazione altrui appunto per questo, descrivendolo con la foga e con la convinzione assoluta, che gli era propria.

Il Visconti aveva dentro di sé un'anima di fanatico

e di inquisitore, di Torquemada letterario e di Robespierre romantico, che lo rende singolarissimo. Il tòno dei suoi articoli è quello della fede incrollabile, cieca, e della intransigenza piú assoluta. Basta osservare com' egli non scriva che per aforismi, e come in essi piú o meno apertamente egli dia di stolto, di asino a chi non divide le sue opinioni.

" Le mitologie dei settentrionali, egli dice, son cose tutte affatto straniere per noi, e chi volesse proporsele per guida si accuserebbe di poco cervello...." " La mitologia greco-romana, aggiunge, è assurda, perché non risponde alle credenze attuali; e per noi le panzane di Olimpo son panzane da tollerarsi appena nei balli, nelle pantomine, nelle pitture."

Perché nelle pitture e sulle scene sí, e nella poesia no, non si sa. Ma i paralogismi del Visconti sono impressionanti per il tòno, e qualcuno li accoglierà come verità assolute. In Italia, paese abituato a non scompagnare la teoria dall' esempio, l' ammaestramento dalla sua applicazione pratica, non può mancare il poeta voglioso di aggiungere alla gloria dell' antica poesia epica italiana, ormai stanca, ormai decrepita, un capolavoro moderno.

I poemi classici nel primo quarto del secolo decimonono abbondano. L' Alfieri nel 1802 ha pubblicato l' *Etruria vendicata;* la Bandettini nel 1805 la *Teseide;* il Botta nel 1815 il *Camillo*. L'Arici lavora alla *Gerusalemme distrutta,* che pubblicherà nel 1819, il Ricci all'*Italiade,* che uscirà nello stesso anno. E cito soltanto i nomi e le opere di coloro che rappresentano comunque un valore rispettabile. Ché molti altri sono i tentativi, e tutti informati al criterio della imitazione de' poemi classici. Impossibile, pare, allontanarsi dalla forma omerica! Non manca mai la macchina mitologica, pagana o cristiana che sia. Giove ha la bilancia in mano, la bilancia in mano ha Gehova; una divi-

nità nemica si oppone all'eroe pagano, all'eroe cristiano contrasta l'inferno. E i protagonisti si somiglian tutti, somigliando ad Achille, a Ulisse, a Enea, a Goffredo. Operan com'essi, combatton com'essi nelle file, e menan la lancia o la spada. Fra loro, accanto a loro, non mancan le donne, tutte simili a Camilla e a Clorinda, a Didone e ad Erminia....

La rivoluzione francese classicheggiò ed ebbe un ideale repubblicano simile a quello dei Gracchi. Napoleone non fece che trasformare, come Cesare od Augusto, la repubblica in impero, chiamando a suo servizio la letteratura. Lo stile neoclassico in pittura e in architettura fu il suo stile; e quando egli cadde, l'Austria sentí anch'essa che il classicismo aveva non scarsa efficacia per chi avesse voluto mantenere il concetto di una rigida autorità, specie su i popoli soggetti; e in Italia l'Austria degli Schlegel, fu tradizionalista e anti-romantica.

Di qui la vivacità e la tenacia dei classicisti, che però non seppero ricreare l'antico, almeno nell'epopea. Riuscí il Foscolo nella lirica, riuscí il Canova nella scultura, l'Appiani nella pittura, perché classicamente sentirono davvero. Ma nessun Camillo, nessun Teseo si presentarono come figure vive agli occhi dei poeti, che li sapevan malati di mal sottile, che li vedevano, già morti, benché si sforzassero a dar loro dell'ossigeno.

E di fronte alla prosopopea di scrittori che, come il Botta al Di Breme, scrivevano: "Non mancava altro alla misera Italia che andar dietro alle tedescherie.... Staremo a vedere che bell'opera faranno gli scapestrati da potere stare a fronte di un'*Iliade*, di un'*Eneide*, di una *Gerusalemme liberata!*" è naturale che qualcuno senta la voglia di raccogliere la sfida.

Dal 1815 eran comparse alcune opere schiettamente romantiche. Senza che si parli di certi poemetti del Monti, che era parso dei loro ad alcuni scrittori del *Conciliatore*, ma che romantico non era e non voleva

esser detto, è opportuno ricordare che il Manzoni aveva pubblicato alcuni *Inni,* il Torti aveva stampato i *Sermoni sulla poesia,* il Grossi la *Fuggitiva,* e il successo aveva accolto la comparsa di tali opere. Evidentemente, era il caso, per chi professava le dottrine romantiche, di cercare un altro successo con un poema epico.

Il Visconti premeva. Certo, " miserabili poeti, dice il Borgese, coloro che avessero obbedito ai concetti inquisitorî del Visconti! Preferibile la poetica serena, spiritosa, piena di buon senso scritta da Orazio, e preferibile la *Gerusalemme* del Tasso, nonostante tutti i suoi difetti." Ma, insomma, egli metteva tanto calore nella sua propaganda, si dimostrava tanto convinto delle teorie che presentava come indiscutibili, che qualcuno doveva restar persuaso, e ciò tanto piú facilmente se questo qualcuno gli fosse stato amico, avesse fatto vita comune, o quasi, con lui, e lo avesse giudicato, per iscarsità propria, filosofo grande, critico profondo.

E il poeta ci fu: e suo amico, e disposto verso di lui all' ammirazione, e costituito intellettualmente in modo da accogliere come verbo infallibile le parole del Visconti. Non so se il mio lettore abbia già dentro di sé formulato il nome, che si presenta ovvio a chi conosce la storia della letteratura romantica; ma in ogni modo questo nome io lo scrivo, poiché è quello del poeta del quale vogliamo particolarmente discorrere, cioè di Tommaso Grossi.

PARTE SECONDA

CAPITOLO I

Le notizie che possediamo intorno a T. Grossi non sono molte. Egli fu schivo di darne, e i figli di lui, ancor vivi, molto gelosamente custodiscono quante carte del padre rimangono in loro possesso. A mala pena hanno concesso di prender visione e copia di alcune di esse a persone di cui hanno prima sperimentato la discretezza e la simpatia.

Pochi periodi, e a malincuore, scrisse di sé il poeta, contentandosi di fornire qualche data a chi gli domandava materia per dizionari biografici. Una volta sola si lasciò andare a maggiori confidenze, rispondendo a una signora, che lo aveva richiesto di un parere circa alcuni versi; ma quella volta scriveva una lettera privata, e nelle lettere il Grossi si confessò un po' piú volentieri.

Le lettere inviate da lui agli amici e ai conoscenti sono i documenti piú importanti che ci rimangano per la storia del nostro; ma il Salvioni, il Barbiera, il Bollea, il Neri, che ne hanno stampate alcune, ne hanno potute stampar troppo poche per le necessità degli studiosi. Qualche sussidio offrono le lettere degli amici a lui, i ricordi personali di chi lo conobbe, le citazioni e i giudizi di qualche contemporaneo.

Il ritratto che del Grossi si può schizzare necessariamente deve essere un profilo rapido, non una miniatura precisa. Comunque, la somiglianza per tratti caratteristici è a volte piú viva che non la somiglianza ottenuta a forza di cincischiamenti su particolari minuti. A distanza poi, quella che piú persuade è la sintesi, fisica e morale, che dei molteplici elementi si può fare. E noi cercheremo appunto di arrivare ad essa.

A chi guardi, cosí da lontano come possiam guardare, la testa del Grossi appare secca, angolosa, dura. Raccontano che fosse tutta coperta di cicatrici. Vuol dire che il Grossi non evitò di battersi, o bene o male. Se fosse stato un vile, di cicatrici ne avrebbe avute poche; forse una sola, forse nessuna; ma ne ebbe molte, quindi fu un coraggioso, fu, come dissero, un “ fogos,” che si attaccò con chi era da piú di lui e.... ne buscò!

La fronte aveva larga ed alta: “ magnifica,” dice il D'Azeglio, specie per la forte “ protuberanza sopra gli archi sopracciliari.” Gli occhi eran vivi, risoluti. Egli stesso si descrive “ burbanzoso.” È certo che era tutto nervi, asciutto, lungo.... Qualcosa di don Chisciotte era in lui, che sfidava malanni, se la rideva delle precauzioni, e poi si abbatteva per nulla.

Quando camminava, dicono, camminava un po' in tralice, rasente i muri, quasi voglioso di occupar meno strada che fosse possibile; in società, preferiva la compagnia delle signore a quella degli uomini, e alle signore faceva il servente con qualche grazia, preferendo il regger loro la matassa al disputare coi mariti, coi fratelli, cogli amici.... Da ciò si vede che nel Grossi eran due nature in contrasto fra loro.

La figura del Grossi non appare intera, solida. C'è qualche cosa di contradditorio. Dentro un organismo umano ben costituito si scopre un essere morale tentennante, debole: ora tutto audacie, ora tutta remissività; ora superbo, ora umile; ora ribelle, ora accomodante. Il Manzoni, a proposito di certi sonetti stoppaneschi in cui egli era chiamato “ manzo ” ebbe a dire al Grossi che il manzo era lui. E, attenuando la durezza della cosa collo scherzo manzoniano, potremmo ripetere anche noi carduccianamente: “ T' amo, pio bove....”

Il Grossi era nato il 25 gennaio 1790 di famiglia popolana, nel paesello di Bellano, ed era rimasto privo di madre quando aveva appena quattro anni. Prima di lui

c' era un fratello maggiore di sei anni, ed è naturale che il padre, modesto artefice, lo affidasse soprattutto al fratellino. Si vedono volentieri i due ragazzini, rotolarsi sull' erba e nella polvere in cospetto delle Alpi, del Lago di Como, a pie' della chiesetta parrocchiale....

Il Grossi ricordò questi oggetti delle sue prime affezioni, e quella libertà, sempre. E l' amore della libertà diventò un tratto caratteristico della sua prima fisonomia morale. Quando il fratello di suo padre, parroco di Treviglio, nella Geredadda, lo prese con sé per cominciar lui l' educazione del ragazzino, alleggerendo intanto il peso della famiglia al fratello, si prese in casa un diavoletto ardente di vita fisica e intollerante di freno.

Ma il prete era onesto e pio e illuminato: e, quando pensò di metterlo in seminario, cominciò dal dirgli, e glielo ripeté sempre, che non dovesse mai farsi prete se non ne avesse sentita imperiosa la vocazione. *Non vos elegistis me, sed ego elegi vos,* pensava il buon parroco, colle parole di Cristo; ma sentiva che, assai piú del Vangelo, lo obbligava a ciò la conoscenza dell' indole del nipote.

Il seminario dove Tommaso fu posto era quello arcivescovile di Lecco, tenuto dai Padri Somaschi. L' educazione vi era, come d' altronde in tutti gli altri seminari, " rozza, brutale, di poco latino, di poche pietanze, non senza picchiate, come codice disciplinare...." E il ragazzo si trovava fra gente dura, come si era trovato presso uno zio pieno di dignità, accanto a un padre privo della compagna che si era scelto e che gli era morta troppo presto, cioè solo e scontento, per lo che il carattere di lui si inasprí; e l' odio che gli nacque in cuore fu pei maestri che gli davano " pensi " fastidiosi, che lo mettevano a pane e acqua, lo chiudevano in una cella di rigore. Una volta, come le vicende politiche e i fatti militari portarono a Lecco certe soldatesche

russe e come una torma di Cosacchi entrò in seminario, e vi si allogò, il piccolo Grossi si avvicinò a uno di que' rudi soldati e gli disse press' a poco: Perché non mi levate di torno quell'oblato? E gli indicava uno de' suoi tormentatori.

Ma quel cosacco rise; e l'oblato restò; e la prigionia si fece sempre piú dura. Onde il Grossi, non potendone piú, scrisse finalmente allo zio: Venitemi a pigliare! Ma la lettera fu sequestrata, e il giovinetto punito. Mentre i suoi compagni andavano a spasso, egli doveva restar chiuso fra le mura squallide, tristi del collegio.

Che fantasticò nella solitudine rabbiosa? E, per proprio conforto, in quali lontani paesi di sogno fuggí l'anima sua? Quale Fata Morgana gli dipinse dinanzi alla mente verdi piani, lievi colline, mucche bianche e rossi mulini a vento? Certo è che il ragazzo, insieme con un compagno, stanco come lui del seminario e della schiavitú, una bella notte tentò di fuggire, e di fuggire.... in Olanda.

Deposti i vestiti talari, scavalcate le mura del giardino e cacciatisi di vigneto in vigneto, i due ragazzi si affidarono, beatamente inconsci del domani, alla ventura! Scapestreria di monelli? Oh, non soltanto scapestreria! Bisogno profondo, ansia incoercibile di libertà.... La sassata di estremo rancore, scagliata contro quella finestra del seminario che gli era piú a tiro dal giovine Grossi, ne è una prova. Che importava se la sassata, rompendo i vetri, colpendo forse qualcuno, lo scopriva? Egli odiava, odiava tutto ciò che lo si obbligava ad amare, tutto ciò a cui lo si consigliava a rassegnarsi. Non vi poteva esser per lui considerazione di sorta che valesse: neppure quella del proprio danno immediato: bisognava tirare, e tirò. Poi, dopo lo sfogo, ripreso dall'urgenza della fuga, si diede a corsa pazza, e via verso Gallarate, verso il paese nativo del suo compagno! Chissà? Vi avrebbero trovato, forse, protezione ed aiuto.

Il Grossi vi trovò la febbre, il letto; e poi vi fu raggiunto dallo zio, avvertito della fuga, e del luogo dove si trovava il nipote. Guarito, fu ricondotto a scuola, ma questa volta non fra gli Oblati, a Lecco, bensí a Milano, nel collegio di Brera. La gabbia era dorata, ma sempre gabbia; e il Grossi seguitò a sentire e ad agire come per lo innanzi.

A Brera, al primo appello, lo chiamarono: *Grossus Thomas.... Grossus?* chi? lui? quel cosino smilzo, magro come un saltabecco? Scoppiò una risata che indispettí il ragazzo. Egli era, inoltre, vestito da seminarista. Curioso quell'abatino impacciato fra compagni di abito piú sciolto! Qualcuno gli appiccicò subito il nome di "Abagicc." Il fuggitivo di Lecco si ricordò di esser lui, si rimboccò le maniche della zimarra, e giú, botte da orbi!

Com'egli sfuggiva alla costrizione della disciplina, cosí odiava l'obbligo dello studio. Si metteva sempre per ultimo al lavoro e "acciabattava" i suoi compiti scolastici. Il profitto dell'allievo non fu molto, benché avesse buoni maestri. Quel che gli veniva insegnato per forza egli non lo imparò mai bene: se mai, nella sua memoria, nel suo cervello rimaneva soltanto quel che imparava da sé, di proposito o per caso.

Certamente non sarà stata la poesia la cosa che gli avranno detto di coltivare di piú. Si insegnava bensí, a quei tempi, nelle scuole, a far versi, a scriver sonetti pastorali, a comporre canzonette per il Natale, poiché lo voleva la cultura umanistica, che imperava ancora nelle scuole, e specialmente nelle scuole dei seminari; ma.... *carmina non dant panem* e chi poteva permettere che dei carmi un giovine facesse l'occupazione principale?

Ma il Grossi, se a qualcosa attese, attese alla poesia, e se ne serví per sfogo. Già nella fuga da Lecco egli sparse sulle proprie orme pezzi di carta con sopravi

epigrammi scritti da lui contro gli Oblati. Ed è questa una caratteristica dimostrazione di quale fosse l'incentivo che spinse il Grossi a coltivare le Muse. C'è da scommettere che a Brera egli non imitò né il Petrarca né i petrarchisti. Infatti, egli ammirava il Porta: il Porta, i cui versi non erano un libro di testo, il Porta, che forse entrava in collegio di nascosto. Dissero che la sua propensione per il poeta meneghino era effetto di "curiosità", cioè di stravaganza. Ci basta. Questa stravaganza è quella stessa che è in tutto il carattere del Grossi; è quindi ribellione, non solo alla disciplina scolastica, ma anche alla cultura tradizionale, alla letteratura ufficiale; è inclinazione alla letteratura ribelle, alla verità vera, alla vita.

E con che entusiasmo andava recitando i versi a lui piú cari! Dicono tutti che fu buon declamatore. E pare che per allora questa qualità, molto istrionica, fosse la sua qualità migliore. Finí infatti il corso di retorica senza essersi rivelato eccellente in nulla; e senza infamia e senza lode finí anche la scuola di filosofia, deponendo l'abito ecclesiastico e iscrivendosi alla facoltà di legge, nell'Università di Pavia.

Ma che tripudio di libera gioia quel giorno! Dintorno a lui ferve il fermento intellettuale di una Università rivoluzionaria; dinanzi a lui parlano e scrivono professori dotti; accanto a lui discutono, spropositano, ma vivono gli studenti suoi compagni; e tutti adoprano, com'era uso, il loro dialetto, o i loro dialetti, che hanno già una letteratura e dei poeti notevoli. La vena poetica del Grossi, già rivelatasi in segreto per qualche modesto gemitío, prorompe in fresco zampillo. Il Grossi non è piú il collegiale indisciplinato, è lo studente che, col passare del tempo prendendo sempre maggior contatto colla vita e imparando da essa piú che dai libri, diventa avverso alle nullaggini intellettuali, di cui sente orrore. Egli ha dei ricordi in mente: questo fra gli altri.

Un giorno, quand'egli era scolaro a Brera, Napoleone entrò in iscuola. Il Grossi aveva in mano la *Gerusalemme* del Tasso, che il maestro stava spiegando. Napoleone adocchiò il giovinetto, gli si accostò, gli tolse il libro di mano e gli chiese: Di che paese è il Tasso? E il maestro a suggerirgli pronto: Di Napoli, di Napoli.... Al che l'Imperatore, dopo averlo lasciato dire, oppose: O di Sorrento!

E ora, all'Università, egli si trovava dinanzi un altro di cotesti maestri, un tale che, dopo aver fatto l'avvocato, dopo avere scritto un trattato giuridico, si era trovato, oltre i meriti, professore a Pavia, dove insegnava come poteva, cioè male. Salamelecchi, riverenze, chiacchiere, asinerie, rumori, risate, applausi ironici, saluti schernitori, ecco la lezione del professor Piccioli, ed eccone la rappresentazione fattane dal Grossi in certe *Ottave tosco-veneto-bresciane* per servir di supplemento a una lezione di lui, che sono il primo saggio poetico del nostro, pervenuto fino a noi.

Disse dopo il D'Azeglio: " Ai futuri corbelli la prima idea che viene con l'esantema poetico è l'ode a Filli, le riflessioni lacrimose sulla luna, o gli sciolti all'amico per informarlo della corruzione dell'umanità.... Il Grossi invece, natura fiera, tutta verità e iniziativa, afferrò gli argomenti che vedeva, toccava, sentiva, li trattò colle sue idee, col suo discernimento, e di primo tratto fu originale, fu lui!... "

Il D'Azeglio, che scriveva a distanza, ne' *Ricordi,* esagera. Anche il Grossi fece i suoi bravi componimenti d'occasione, come gli altri, scrivendo degli *Strambott de Meneghin Foresetta in occasion de la laura in legg del sur Peppin Viglezz,* anche lui volle informar l'amico sulla corruzione dell'umanità, quando si serví di una novella, " tratta da un codice inedito di Jamblico Calcidese riferito nelle opere dell'abate Cesarotti " per dimostrare che gli uomini non credono nella grandezza

di Dio e nella sua onnipotenza, se Dio non la dimostra loro almeno con una pioggia.... di buoni tortellini.

Ma il D'Azeglio ha ragione in questo: che il Grossi scrisse la *Pioggia d' oro* innestando sopra una leggenda mitologica quanto di piú vivo e di piú attuale aveva sottomano. Giove per lui diventa un potentato qualunque del suo tempo; gli dei che scendono in terra per far mostra della loro potenza son trasformati in ciarlatani, strolaghi, domatori e incantatori di belve; Orfeo diventa un buon teologo.... I Traci ignoranti non si fanno persuadere da nulla; son come villani zotici che non si lasciano scuotere dalle maraviglie di una scienza cui non credono, e che reputano ciurmeria. E piegan le ginocchia soltanto quando Giove, in un momento di grave carestia per essi, lascia cader su loro una pioggia benefica di tortellini all' uovo!

Di granturco dorato, aveva detto il Cesarotti. Ma che granturco! "Il Grossi sa che agli Ambrosiani piacciono i buoni bocconi," osserva felicemente il Brognoligo. E prova, col mutamento del formentone in tortelli, che differenza c' è fra i letterati piú vecchi e lui giovanissimo, fra la generazione letteraria che tramonta e quella che nasce. Il Grossi ha venticinque anni, quando compone la *Pioggia d' oro;* e i giovani non tornano indietro; guardano innanzi a sé.

Già avvocato fin dall' anno della ottave contro il professor Piccioli, cioè dal 1810, il Grossi attendeva di poter esercitar la professione. Se nonché nel 1815, quand' egli scriveva la *Pioggia d' oro,* venne limitato il numero degli avvocati presso i Tribunali, e il Grossi fu costretto a pigliare un posto stabile in uno studio d'avvocato già noto, quello del Capretti. La professione e la maggior pratica della vita doveva accentuare le sue tendenze. Lo scolaro ribelle, lo studente irrispettoso, diventò un cittadino mordace verso l' autorità....

Parole grosse per cosa di non grande importanza, forse.

Ucciso il ministro Prina, con un delitto politico che fu un grave errore e che mostrò come il popolo milanese non avesse ancora chiare e sagge vedute politiche, sicché poté ciecamente tenere in nessun conto gli sforzi di chi, come il Foscolo, cercava di trattenerlo, la folla immatura si preparò ad accogliere con grandissime feste Francesco I° di Austria, che aveva fatto sapere di voler visitare Milano.

Il Grossi ebbe un moto di disgusto per la strage compiuta dalla plebaglia, provò un senso di nausea profonda per i dirigenti, se la prese con tutto e con tutti, perfino coll' Imperatore in persona. Lo Stoppani di Beroldinger, un avvocato che scompisciava versi cialtroni, inneggiava nel 1815 alla prossima venuta del sovrano imperiale e regio; e subito dopo il Grossi, al principio del 1816, divulgò il *Dí d' ancoeu,* componimento poetico in sestine, piú noto col nome di *Prineide, sogn.*

" C' era il Parini " annota il Di Castro nel libro *Milano e le cospirazioni lombarde,* in quel poemetto. Forse. Ma nella letteratura milanese del secolo decimonono si vede il Parini dappertutto: e forse piú che il Parini nel *Dí d' ancoeu* c' è il Grossi: il Grossi inquieto, il Grossi che si scuote, si sveglia e scatta come tutti i giovani italiani che si trovavano oppressi dal giogo austriaco e sentivano di non poter respirare nell' atmosfera della Santa Alleanza, dopo aver bevuto a larghi polmoni l' aria della Rivoluzione, e seguito a testa alta e a petto in fuori le bandiere di Napoleone.

Il Grossi è popolano, ma di quei popolani campagnoli che non aman le plebi cittadine. Mescolatosi, a ragion dell' educazione e della professione intrapresa, alle classi dirigenti, conosce borghesi, nobili, militari, ma, sentendosi di un altro mondo, non ha peli sulla lingua per nessuno; cresciuto fra i preti e i frati in casa dello zio, nel seminario, nel collegio, ha del cristianesimo un' idea

che non è forse del tutto ortodossa; e come cittadino non si è lasciato ancora trascinar dalla politica, ma dichiara ai Tedeschi che quanto accade a Milano sotto di loro è molto triste.

Il popolo ha fame, dice nella *Prineide* un immaginario Rocco, esprimendo il pensiero del suo creatore, e il permesso di mangiare deve venire da Vienna. I preti, intanto che si aspetta, lo trastullano colla religione, i signori si divertono e si danno delle arie, il governo.... Oh, il governo è sempre lo stesso. Anche il Prina, al cui spirito, comparso dinanzi a Rocco, sul cancello di un camposanto, son rivolte le confidenze, da buon ministro che fu, gode a sentir le disgrazie dei milanesi, coi quali l'aveva per il brutto tiro da essi giocatogli. Non resta che fingere di essere allegri, contenti e beati tutti quanti, come fa il poeta che arriva persino a scrivere le lodi.... dell' Imperatore.

Si capisce che coteste lodi sono ironiche. Ed esse, come il resto, è tutto scritto in una lingua pepata, in una forma senza complimenti, con delle rime facili, con delle invenzioni disinvolte, persuasive, verosimilissime, che formano l'incanto del lettore. Racconta il Cantú in un articolo dedicato alla *Prineide,* e alle vicende del Grossi per essa: " L'autore ci confessava che.... restò quasi stordito egli stesso di tanta verità." Era poesia di sentimento e di risentimento, era realizzazione artistica perfetta del mondo fantastico del Grossi in quel momento.

Ma la *Prineide* doveva essere anche la ragion prima della mortificazione dell' indole e dell' ingegno del Grossi. La polizia, avuto ordine da Vienna di investigare per sapere chi, fra i poeti dialettali, fosse Rocco, se il Colpani, se il Pertusati, se il Pellati, se il Pellizzoni, il Garioni, il Porta, che bazzicavano tutti colle scapate Muse meneghine, investigò, frugò, mise le mani sulle carte del Grossi e vi trovò....

Ecco, non vi scoprí la prova diretta della colpevolezza di lui, ma vi scoprí tanto da ridurre il Grossi come non avevan potuto ridurlo né il seminario, né il collegio, né lo zio. La famiglia italiana era retta sul rispetto al genitore, specie se questi si appoggiava all' autorità di qualche zio prete, di qualche nonno magistrato; la scuola inculcava l' ossequio al principio d' autorità con molte belle massime religiose e morali, con parecchi aforismi filosofici e con infinite nerbate pratiche; e alla famiglia si poteva sfuggire, alla scuola rifiutarsi di credere.... Ma si poteva non temere l' autorità civile, quand' essa aveva al suo servizio una polizia come l' austriaca, e quando, per mezzo de' suoi ministri, poteva rovinarti un disgraziato per tutta la vita?

Il Grossi da questa polizia e da' suoi uomini riceve un urto fisico e morale che lo riduce un cencio. Egli perde ogni baldanza. Non trova piú il coraggio di esser lui, e cerca delle scuse. Quella roba che gli hanno sequestrato è roba già esaminata ed approvata dalla I. R. censura. È vero? No. Mentisce. Il componimento di cui dovrebbe far parte non esiste; ma egli si fa rimandare a casa libero, libero almeno finché, dopo nuove indagini, non lo arrestano e non lo mettono in prigione.

A molte cose dovette pensare il giovine poeta nella solitudine del carcere, da quel buon realista ch' egli era. Dovette pensare alla sua condizione di ragazzo senza fortuna, mantenuto ancora dallo zio, se non in tutto almeno in parte, lontano dal giorno in cui avrebbe potuto aprire da sé uno studio e guadagnare per sé e pei suoi. Forse si avvide che una leggerezza politica gli avrebbe chiuso per sempre la via degli impieghi, e si preoccupò di giustificarsi e di sfuggire agli artigli della polizia. Pertanto, interrogato, dichiarò di conoscer la *Prineide,* per averla sentita leggere da qualche persona, in teatro; poi si rammentò di averne avuta

copia da un amico; si sovvenne ancora con precisione di averla custodita in casa per un mese circa.... Ma da ultimo non ne poté piú. La sua natura sincera si ribellò un' altra volta, e questa volta a lui stesso, che voleva costringerla alla menzogna, e lo obbligò a dichiarar apertamente di avere scritto lui la *Prineide*, e di averlo fatto sapere al Porta, di averlo fatto sapere al Cherubini.

Si vantò quasi, per un momento, della cosa. Ma era deciso che questi dovessero essere gli ultimi sprazzi della sua maggior fierezza; e subito dopo, impaurito, lí, sotto gli occhi dell' inquisitore, attribuí ad altri la paternità delle strofe relative a Francesco I, le piú pericolose. Nel giro fatto, passando di mano in mano, la *Prineide* aveva ricevuto il dono di quelle sestine, non si sa per opera di chi....

L' inquisitore era il Saurau. Quel ragazzo poco piú che venticinquenne, dalla bella fronte aperta, nella *Prineide* raccontava di essersi fermato a un cancello di cimitero per recitare una preghiera all' anima della sua povera mamma. Quel ragazzo non doveva esser tristo. Forse si sarebbe piegato meglio colle buone che colle cattive maniere. Perché non provare? E il Saurau, dopo averlo tenuto dentro ventiquattr' ore, lo rimandò a casa, certamente non senza consigliarlo a parlare *parum de Deo, nihil de Principe.* " Ricomparve allora sul volto del giovine la calma,... scrisse la Direzione generale di polizia, e rinvenne da quella agitazione di spirito e di figura, dalla quale li antichi criminalisti avrebbero desunto indizio di colpabilità."

Povero Grossi! " Agitazione di spirito e di figura " dice la relazione; e ce ne fa vedere il viso turbato e indovinar l' anima sgomenta. Si può esser certi che la lezione fu efficacissima, molto piú che sul conto del poeta a Milano correvano infinite " balle, " che ne intaccavano la reputazione, e che da Milano la cosa stava

per arrivare di bocca in bocca a Treviglio, dove lo zio, che nulla sapeva de' capricci del nipote per la Musa meneghina, sarebbe montato in furia e.... chissà? forse gli avrebbe tolto anche la propria protezione.

Le chiacchiere furono rintuzzate con una *Ballografia* in ottave, ancora inedita nell'Ambrosiana di Milano; ma lo zio non si calmò facilmente: anzi impose al nipote, e volle essere assicurato della piú perfetta obbedienza, di non scrivere piú versi, piú versi milanesi. Se la prese coi versi milanesi, perché erano quelli cui attendeva il nipote, quelli in cui, egli come gli altri, osava meglio dire le verità piú difficili, e quelli per i quali si finiva o si poteva finire molto facilmente in gattabuia.

E il Grossi, che aveva cominciato a non esser piú lui, seguitò nelle rinunzie. Addio Musa meneghina, Musa che lo aveva consacrato poeta, e gli avrebbe fatto salire i gradi piú alti della carriera letteraria! La speranza della cosa non mancava, e forse non mancava nemmeno la certezza. Aveva infatti proprio allora composto una novella in ottave, e, insieme con quella in sestine già ricordata, la *Pioggia d'oro,* l'aveva stampata nella raccolta del Cherubini. Il pubblico aveva fatto la migliore accoglienza alle due operette.

Il Grossi, osservatore diretto della vita quotidiana, ammiratore di essa, desideroso di rappresentarla coi mezzi adatti, sentiva che il dialetto era il modo naturale di espressione per il mondo poetico che egli si era creato. "Quantunque la rima sia una ladra, diceva a un amico,... voglio che sii sicuro che non faccio mai torto alla verità, e te ne accorgerai dal tono casalingo e dall'aria ambrosiana che assunsi appunto per non dir nulla né di piú né di meno del vero."

E la novella in ottava rima era nata anch'essa impastata di verità contemporanea e paesana. Narrava di una fanciulla che, innamorata di un ufficiale dell'esercito napoleonico, lo aveva seguito fino in Russia,

trovandosi alla battaglia di Mosca e assistendovi alla morte del fidanzato e del fratello, che aveva incontrato fra gli altri. Un generale, amico di famiglia, dopo averla riconosciuta e presa in custodia, la ricondusse in patria, e la consegnò esausta alla madre, cui la ragazza, prima di morire consunta dai patimenti fisici e dai dolori morali, per ottenerne il perdono, racconta le proprie sventure.

Ora, nel periodo delle guerre napoleoniche, le donne erano molto eccitate. Di donne che seguivan in guerra gli amanti se ne erano date. Lo narra il Rovani nei *Cento anni.* Ma il Cerretti, nel *Funzionario di Novi* edito nel 1811, e ripubblicato poi col titolo di *Bice e Leandro,* prima del Grossi aveva fatto materia di romanzo la storia di una fanciulla che, vestita da soldato, era corsa in cerca dell'amante che militava sotto le bandiere imperiali. Bene a ragione il Cantú poteva scrivere che il Grossi "aveva ritratto patimenti ancora freschi e comuni."

E scrisse "patimenti" perché il Grossi si era fermato a considerare piuttosto casi dolorosi che lieti. Anche ciò perché i dolori eran piú che le gioie. I periodi di grandi agitazioni politiche e di grandi scompigli militari creano disagi morali profondi. Le sensibilità si esasperano: si formano degli stati di nevrastenia collettiva; l'amore stesso piglia forme morbose, e diventa o corruzione o follia. In cotesti periodi anche per ridere si piange.

Il Grossi aveva delle ragioni personali di malinconia: non ultima quella di esser cresciuto senza una madre, senza una sorella. Che parte avranno avuto le donne in questo primo periodo della sua vita? Un ragazzo onesto, senz'arte né parte, non potendo pensare a metter su famiglia, le lascia stare. E la polizia sulla sua vita privata aveva avuto informazioni "vantaggiose." Probabilmente il Grossi non conobbe l'amore.

Motivo per cui dell'amore egli si fece un'idea par-

ticolare, e, quando volle parlarne, la novella ridanciana, la novella boccaccesca gli si trasformò in novella elegiaca. L'aver messo la narrazione in bocca alla protagonista lo avvicinò al Pindemonte, che aveva già fatto scrivere del suo amore infelice a una monacella chiusasi in convento per non avere potuto sposare il re di Danimarca, che le aveva fatto palpitare il cuore, e che si era commosso per lei. E rinunziare alla poesia che gli serviva anche di sfogo sentimentale dovette esser duro per il povero Grossi. Non di meno, ci si rassegnò.

Fece di piú. Sconfessò i versi meneghini traducendoli in italiano. Non tutti, oh, no! Lasciò da parte quelli ch'eran cagione della sua sventura, e si diede a italianizzare quelli dove di politica *ne verbum quidem*, dove, se qualche cosa parlava, parlava il cuore. Scrisse cosí la *Fuggitiva* italiana, e, perché non rimanessero dubbi sulle sue intenzioni, si propose di dedicarla.... al Saurau!

Il 15 aprile 1817, due mesi e mezzo o tre dall'affare della *Prineide,* egli scriveva al funzionario austriaco che ne accettasse la dedica come attestato di riconoscenza per il trattamento da lui ricevuto nella sua "recente critica e dolorosa vicenda." Il Saurau rispondeva di non poter accettare. Si sarebbe per certo curiosato "sulla passata avventura," e la dedica non ci fu. Ma il Grossi aveva ormai seppellito sotto una lastra di grave marmo il poeta ribelle, ch'era in lui. E non solo il poeta ribelle, ma addirittura il poeta. Se l'anima della poesia del Grossi era la verità quotidiana milanese, che egli sapeva vedere con una linea di bellezza, e trasformare in valore estetico; se lo strumento adatto per la espressione di tale verità era e non poteva essere che il dialetto meneghino, obbligarsi a rinunziare al dialetto era obbligarsi a dire addio al proprio mondo poetico, o costringersi a una stonatura perpetua fra lingua e cose.

Sí, nei componimenti da lui pubblicati, c'era, specialmente nella *Prineide* e nella *Fuggitiva,* qualche elemento, che non era né dialettale né realistico. Nella *Prineide* ci si trova dinanzi a un cimitero; ci si accosta col poeta al cancello per mormorare un *requiem* e, mentre stiamo lí, commossi, ci vediamo sorgere dinanzi uno spettro sanguinoso.... E nella *Fuggitiva* noi vediamo la protagonista abbandonar la casa paterna in una specie di stato sonnambolico, seguire degli ufficiali dietro a Napoleone fino sui campi di Russia, e ivi assistere a una battaglia. È notte: c'è la luna, torbida e minacciosa fra le nuvole; un ferito giace sul terreno; una testa mozza fa orrida mostra di sé da un lato; una cagna lambe il sangue degli uccisi e dei moribondi....

Ciò indica che nel Grossi, accanto al poeta dialettale, sorgeva un altro poeta: ma forse si dice male a dire "sorgeva." L'amor dell'orrido non è cosa che venga dalle profondità del suo spirito. Il fantastico macabro è roba appiccicata, è moda; ed è, nelle cose migliori del Grossi, la parte brutta. Pur troppo, è anche la parte destinata a rimanere. Se essa non ha nulla che fare colla satira e colla poesia dialettale, il poeta non ha l'obbligo di respingerla da sé. Anzi, poiché è un elemento venuto nella sua poesia vernacola dalla poesia in lingua allora corrente, il poeta si attacca ad essa come a un àncora di salvezza, senza avvedersi che invece egli fa di tutto per andare a fondo.

Sarebbe stato necessario, per la sua salvezza, che coll'arte avesse rinnovato tutta la propria esistenza. Invece no. Egli rimase lo stesso di prima, un povero ragazzo imborghesito, abbarbicato con infinite radici al suolo popolano dov'era nato e cresciuto. Il suo orizzonte rimase circoscritto fra Milano e Treviglio, fra lo studio del Capretti e la canonica dello zio: la sua pratica quotidiana restò pratica di avvocati, commercianti, impiegati, sacerdoti.

Né piú vasto fu il suo mondo intellettuale. Avvocato, sapeva forse di legge; cittadino istruito, conosceva il Parini, il Cesarotti, il Monti, il Foscolo.... Bella forza! Vivevano intorno a lui, e ne richiamavan l'attenzione anche s'egli non vi badava. Ma, eppoi? Dalla scuola aveva riportato ricordi piú o meno profondi di Dante, dell'Ariosto, del Tasso. Del Tasso soprattutto, forse perché il Tasso era sentimentale.

Probabilmente ebbe notizie di letteratura francese, contemporanea o poco remota. L'università pavese era infestata di giansenismo; giansenista della scuola del Tamburini era suo zio, Tommaso, e non giansenista tepido. Il Pascal, il Nicole, io credo, furono autori venerati in casa di lui. La biblioteca del buon parroco dovette possederne le opere; e che il Grossi parlasse bene il francese è certo. Lo sappiamo dal Manzoni.

Non cosí però conobbe il tedesco. Ci fu un momento in cui il governo, col quale, come abbiamo visto, si era rappaciato, gli diede a ridurre certi libretti austriaci per le scuole italiane. Il Berchet e altri ne tradussero: il Grossi ne adattò, e lo fece cosí male che vi rimise le mani il Gherardini. È quindi quasi certo che egli non conobbe la filosofia e la critica tedesca direttamente. La critica tedesca avrebbe potuto dare altro indirizzo al suo pensiero; ma egli ne sentí soltanto parlare e ne apprezzò soltanto le cose piú appariscenti e piú false.

Eppoi, critica la mente del Grossi non era. Nulla ci mostra che il poco da lui appreso senza dar mai prova di eccellenza nella scuola, e nemmeno, quasi, di ordinaria capacità, fosse digerito, assimilato in modo da fare di lui un uomo intellettualmente vigoroso. Per questo cedette alle imposizioni altrui, per questo buttò via, ciecamente, senza capire il danno che faceva a sé stesso, la piccola ricchezza che aveva, credendo forse, in fondo in fondo, non già di perderci, ma di guadagnarci.

Rinunziare alla letteratura dialettale per la letteratura in lingua, dati i criteri correnti allora intorno alla poesia vernacola, gli parve un modo per nobilitarsi, per salire. La Musa dialettale, si diceva, è sempre un po' la serva di casa, la nutrice che trastulla i bambini colle fiabe, la donna di governo che riferisce le novelle del vicinato ai padroni grandi. Quando i padroni voglion leggere e godere e istruirsi sul serio, non ricorrono alla poesia dialettale, ma alla poesia aulica, professata dal maestro, dall'abate, dall'avvocato di famiglia.

Cosí il Grossi, che già aveva sentito il soffio di certe correnti, ultimamente venute ad agitare l'atmosfera italiana, si voltò verso la nuova letteratura. Fece come tutti i giovani: piuttosto che volgersi al passato, che rinnovare severamente la propria cultura, che farsela, anzi, il Grossi si attaccò al presente, cercò i libri correnti, gli autori piú in vista nel momento.

Molta importanza nella formazione del Grossi nuovo ebbero gli amici. Si può anzi affermare, dopo quanto si è detto, che il Grossi, non essendo piú il Grossi, fu gli amici. È vero: non riuscí mai a trasfondere la loro anima nella propria e ad amalgamare i diversi spiriti in modo da dare un prodotto vivo e passionato; poiché in fondo egli era un rinunciatario, che si evira, per viver piú tranquillo, non una fenice che si uccide tra le fiamme per rinascer dalle proprie ceneri; ma egli fu quello che fu piú per essi che per sé.

Studiar le sue relazioni, i rapporti letterari ch'egli ebbe col Porta, col Torti, col Visconti, col Manzoni è studiare il suo spirito di letterato, e per conseguenza rendersi conto della sua letteratura. E questo è precisamente quanto occorre fare per assolvere il compito che ci siamo proposti.

CAPITOLO II

Il Grossi entrò in relazione con Carlo Porta verso il 1816. Lo ammirava da un pezzo, come abbiamo detto, perché era stato il suo amore di collegio. Poteva non venire, o prima o poi, in contatto personale con esso? E l' occasione ci fu. Il Cantú afferma che gli venne offerta dalla *Fuggitiva,* che il poeta novellino volle far conoscere al poeta provetto. Altri dice che va ricercata nell' affare della *Prineide;* e il Grossi stesso confessò alla polizia di aver fatto leggere al Porta la sua composizione. Comunque, il 5 agosto 1816 i due poeti erano in relazione epistolare fra loro.

La relazione datava sicuramente da poco tempo. I due amici stavano ancora sulle generali, si indugiavano ancora nei complimenti; ma le lontananze e le cerimonie durarono ancora per poco. Ben presto il cuore prese il sopravvento, le intelligenze si avvicinarono; e cominciò uno scambio di affetti e di pensieri, che è piacevole e interessante osservare, perché dimostra come i poeti siano in una intensissima attività di sentimenti e di idee.

A chi spetta la parte del direttore di coscienza? È facile dirlo a chi pensi che il Grossi è molto piú giovine del Porta, non ha del Porta la rinomanza, e sente la propria immaturità di studi e di esperienza artistica. Il Grossi mantiene sempre, e non solo di fronte al Porta, ma di fronte a tutti gli altri amici, un' attitudine di umiltà, che ne diventa quasi l' abito ordinario. E ciò specialmente dopo che egli ha rinunziato alla poesia dialettale.

Veramente, in quel momento, egli fu lí lí per dover rinunziare anche all' amicizia del Porta. Il buon par-

roco di Treviglio, allarmato per il nipote, convinto che esso aveva avuto che fare colla polizia per colpa della poesia e dei poeti meneghini, che doveva veder, da lontano, con un certo terrore (il Grossi non gli aveva mai fatto conoscer le cose sue, nemmeno quelle innocenti, come la *Pioggia d'oro*) non poté non far di tutto per allontanarlo dalla Musa vernacola e da' suoi cultori. Ma, per amor della letteratura in lingua stessa, il Grossi non poteva rinunziare al Porta. Il Porta era un centro d'attrazione, al quale convenivano d'ogni parte gli uomini piú rappresentativi della giovine letteratura milanese, fossero cultori della poesia vernacola o no. Egli radunava intorno a sé una brigata di amici che fu celebre. La "cameretta" del Porta era costituita del Torti, del Visconti, del Cattaneo, del Rossari, del Tarchini, del Bernardoni, di altri.... Sicché bisognava giustificare agli occhi dello zio e la poesia e i poeti dialettali. Il Grossi avrebbe ottenuto, arrivando allo scopo, anche il vantaggio di far apparire in una luce meno sfavorevole il proprio trascorso. Il che non aveva poca importanza per lui, che amava lo zio come un altro padre, e forse anche piú del padre stesso, di cui il Grossi non fa mai parola, mentre mostra per lo zio un attaccamento piú unico che raro.

Al conseguimento del fine propostosi dal giovine poeta nulla valeva meglio che mettersi in condizione di poter domandare allo zio: Il Porta è o non è un gran poeta? è o non è un cittadino onesto? è o non è un cristiano zelante? E poi di poter aggiungere: Eppure, anche, il Porta scrive quello che scrive: frusta i dominatori stranieri, sferza i compatriotti servili, biasima i funzionari, critica i preti e i frati!... Né la cosa appariva difficile. Il parroco Grossi era, come si è detto, un giansenista. L'eresia giansenistica si era rinfocolata in Italia alla fine del secolo decimottavo. A Pistoia e a Prato si erano avuti i grandi scandali di quelle monache e

di quei frati; e il giansenismo, che aveva avuto origini teologiche, assunse carattere morale e politico. I suoi seguaci lavoraron pertanto per lo sfacelo politico del pontificato romano, pur senza accorgersi appieno della importanza nazionale della cosa; e gridarono contro Roma dispotica e intollerante; cercarono la riforma morale della chiesa corrotta, la correzione dei costumi depravati del clero. Per la importanza pratica delle loro dottrine, ebbero molto séguito in Toscana e in Lombardia. L'Università Pavese fu anzi il focolare piú ardente della eresia giansenistica. Vi si attaccò con vivacità l'insegnamento gretto dei seminari, vi si lodarono i governi liberali di vescovi come quelli di Bergamo e di Brescia, che avevano ordinato obbedienza alle autorità francesi e ai principii della rivoluzione. A Milano intanto l'Alpruni, il Giudici, il Tosi andavano guadagnando e confortando in ogni modo gli animi incerti.

Ora, il Porta, movendo da un principio religioso un po' vago, da un'antipatia sicura per i costumi della chiesa cattolica, osservando ogni giorno, per dato e fatto dell'impiego, caratteristiche, difetti, colpe de' preti e de' frati coi quali si trovava sempre a contatto, era arrivato a esprimere un severo biasimo di quei vizi, il cui spettacolo nella persona de' sacerdoti di Cristo allontana sempre con molta facilità da Cristo medesimo chi non fa distinzione fra lui e i suoi ministri. E oggi tutto il mondo clericale quale ci hanno abituato a vederlo i nostri novellieri, si ripresenta, sotto la stessa luce riverberata su di esso da loro, nella satira del Porta; e si ripresenta cosí ben messo in evidenza a fine di correzione, da farci comprendere come l'arcivescovo Gaisruch, intento alla epurazione del clero milanese, potesse dire di avere avuto nel Porta uno de' piú validi aiuti per "spazzar le lordure."

Il Porta poteva passare per giansenista; e il Grossi lo ritenne, o volle ritenerlo tale. C'è tanta esitazio-

ne nelle sue affermazioni in proposito! Considerava giansenista se stesso. Mica che fosse certo di questa sua qualità! Probabilmente il Grossi non aveva mai fatto uno studio sistematico delle dottrine giansenistiche; e le aveva apprese, per sentita dire, dallo zio, dagli amici, dai conoscenti. Ma non aveva anch'egli dei fatti personali coi preti e coi frati, che gli avevan reso triste la giovinezza? Cotesto doveva sembrargli sufficiente. E ben si capisce allora come, recatosi nella primavera del '17 a Treviglio, per ismaltir la paura della polizia e tranquillare lo zio, volle provare a render questo meno ostico verso la poesia e i poeti dialettali, lisciando il gatto per il verso del pelo. Leggendogli pertanto le poesie del Porta che parlano di preti di frati e li mettono in canzonella o li fustigano, arrivò a far passare l'amico per un " campione della riforma." Scrisse infatti al Porta: " Tutte le sere narro a questi nostri preti che si riuniscono in casa di mio zio, qualcuna delle tue poesie.... " Chi si sdraia colla pancia contro il tavolo, chi si rovescia su di una sedia, chi si tiene stretti i fianchi colle mani...." E, dal faceto passando al serio, aggiungeva: " Accolgono come zelo cristiano di un fedele che cerca riformare gli abusi della chiesa tutte le tue satire contro i preti e i frati. E vi ha chi ti paragona al grande Erasmo da Rotterdam, il quale...."

Non occorre dilungarsi. Lo zio prete mutò parere circa la poesia dialettale, ammirò il Porta, si compiacque che il nipote ne fosse amico, e.... sicuro! arrivò a stimare anche le poesie dialettali e satiriche di lui. *L'Orfeo,* si intende, la *Pioggia d'oro,* cioè, non la *Prineide,* di cui non è cenno nelle lettere del Grossi in proposito. L'unica cosa che vi trovò da ridire fu un "*Domine, ad adiuvandum me festina*" che, se avesse veduto il lavoro prima della stampa, non gli avrebbe permesso di scrivere. Diamine, mica si può scherzare colle parole sante! E il Grossi poté annunziare all'a-

mico: Lo zio si è convertito. Al che l'amico rispondeva: "Ha fatto bene a convertirsi il zio!"

Da questo momento l'amicizia fra i due poeti visse senza preoccupazioni, e si mantenne con carattere sempre spiccatamente letterario. Basta vedere la corrispondenza scambiatasi fra i due amici, raccolta e pubblicata dal Salvioni. In essa non si parla che di letteratura e ben poche sono le notizie estranee: di letteratura, e non precisamente di letteratura dialettale, intesa e rappresentata com' arte inferiore.

Il Porta, abbiamo detto, aveva dintorno a sé molti conoscenti e sodali. Le riunioni di cotesti giovani letterati avevan luogo ogni domenica, e talvolta anche il mercoledí. Né eran adunanze di gente isolata dal mondo. Il Torti faceva parte anche della "società" del Berchet, il quale adunava in casa propria, fra gli altri, il De Cristoforis, il Pellico. Il Rossari poi era l'anello di congiunzione fra gli amici del Porta e quelli del Manzoni, che convenivano in casa di lui. Tutti poi erano legati di stima e di simpatia e di affetto al Di Breme, al Borsieri, che, formavano un altro gruppo....

Si capisce dunque come il Porta non rappresentasse soltanto, nella considerazione del Grossi, un'aspirazione; ma addirittura l'iniziazione di lui alla nuova carriera letteraria. Egli nella "cameretta" trovava quel che ormai gli faceva bisogno. Gli uomini che vi incontrava possedevan tutti maggior profondità di studi, larghezza di cultura, abitudine di riflessione che egli non avesse. E lo sentiva; e arrivava a dirlo. Infatti.... "Ma Porta, Porta, scriveva nel luglio del 1817, un po' di carità cristiana, perdio! Quel paragone che vuoi fare di questo mio gretto e tisicuzzo cervellonzolo col tuo.... par fatto a bella posta per darmi la Berta...." Non mi lodate, pareva dire: io non valgo né te né gli altri. Aiutatemi piuttosto, e vedrete che profitterò!

Cosí seguiva le letture che il Porta andava facendo, specialmente quand' eran letture di poeti recenti. Egli poté vedere che il Porta piangeva sulla *Nuova Eloisa* del Rousseau, sulla *Delfina* della Staël; poté sapere da lui che aveva versato sul *Don Carlos* di Schiller "un otre di lacrime...." È probabile che anch' egli si procurasse di tali libri e di tali commozioni, alle quali aveva già l' animo pronto. Viceversa, quando l' amico gli scriveva di certi "libracci" che gli venivano offerti, Petrarca, Giusto de' Conti, Castiglione, Trissino, e simili, egli rispondeva che eran davvero "libracci," fatta appena eccezione per il Petrarca, e che non li avrebbe letti "nemmeno se l' avessero ammazzato."

Ormai di romanticismo si parla largamente. Negli anni 1813 e 1814 l'*Antipoligrafo* ne aveva discorso con antipatia; nel 1816 se ne era detto corna a proposito della lettera di Madama di Staël *Sulle traduzioni*. Le *Novelle letterarie* di Firenze avevano scritto contro la Staël, e l' articolo era stato riportato nello *Spettatore* di Milano. Sulla *Biblioteca Italiana* il Gherardini e il Di Breme si eran fatti paladini della Baronessa maltrattata....

Cosí si era accesa una polemica, cui presero parte il conte Trussardo Caleppio, il Londonio, il Borsieri, con opuscoli e libri. Sí; la polemica era finita, ma per riprendere sotto altra forma colla pubblicazione della *Lettera semiseria* di Grisostomo, alla quale replicò la *Biblioteca italiana*.... Son cose molto note, e si può fare a meno di ripeterle, limitandosi ad accennarle soltanto per comodo di dimostrazione.

Insieme cogli scritti paesani circolavano quelli forestieri. Certe opere ebbero anche piú larga diffusione ed efficacia per la conoscenza diretta che si era fatta o si faceva de' loro autori. Il palco del Di Breme, a teatro, era luogo di convegno pei letterati forestieri che capitavano a Milano. Il Byron, lo Stendhal vi trovarono,

fra gli altri, cortese ospitalità e brillante conversazione di letterati e di artisti.

Figurarsi se il Grossi, giovine, e coll'anima ormai rivolta e tesa alle novità non piú milanesi, ma italiane, ma europee, poteva desiderare di leggere le *Lacrime di San Pietro* del Tansillo, o se non preferiva leggere gli opuscoli e le opere che si andavan pubblicando sul romanticismo o informate ai principii romantici! Egli tende l'orecchio alle nuove voci; le afferra. Egli è una spugna che ha bisogno di bere.

E come accoglie le poesie dell'amico, che piú sembrano o sono informate alle tendenze estetiche ormai dominanti! E come si appassiona per tutto ciò che è romantico, lodando "la sana dottrina" e biasimando chi la avversa e la combatte! E come si affanna per mostrare che anch'egli, dimentico ormai di ogni altra sua inclinazione, vi si conforma ogni giorno di piú, facendola carne della propria carne, sangue del proprio sangue! Egli ha persino paura di adoprare la frase "bere alla fontana d'Ippocrene" perché troppo classica, contenendo un ricordo mitologico. Ma lo dice per ridere degli avversari; e, sempre per ridere di essi, si proibisce ironicamente di scrivere "dar la Berta", da lui ritenuta espressione romantica all'eccesso, per l'allusione ch'è in essa a una donna de' romanzi di cavalleria, la madre d'Orlando!

Cerca il vero, e l'osserva, e lo riproduce. Se viaggia in diligenza, descrive il viaggio; se assiste a una predica, schizza il profilo del predicatore; se visita un bel luogo, ne fa il ritratto.... "fisico e morale." Mostra di amar le feste popolari, girando per le sagre di campagna; e qua e là si occupa di coglier tradizioni e costumanze, di cui terrà conto poetando. Che proprio ad esse si riferisce infatti per materiarne certa sua fantasia poetica; al modo stesso che, per descriver certe sue impressioni, si serve della credenza de' folletti di cui, scherzando, am-

mette l'esistenza nel mondo. I folletti gli fanno de' brutti tiri; gli fanno perder la serenità e la calma in momenti poco opportuni. Il Grossi, pur troppo, di questi momenti ne ha.

Egli ama gli amici di tenerissimo affetto; e questo affetto esprime con frasi calde. " E il mio caro Cattaneo che fa? mi vuol egli bene come gli voglio io? fagli un baciozzo nell'occhio sinistro per mio amore...." Usano scriversi cosí, fra lui e il Porta: è del Porta, infatti, una frase come questa: " Ti voglio tutto il bene che vorrei alla piú bella e brava ragazza del mondo...." Ma arriva un momento in cui il pensiero degli amici non lo consola. Il Grossi prova un malessere che non può nascondere. " Mi sento addosso una tale svogliatezza, una tale sterilità di idee, che non so cavar nulla fuori dal cervello...." È *spleen?* Chissà! Certamente è un male romantico. La letteratura accennerebbe a passare dal cervello alla vita. " In tutti questi giorni non mi è stato possibile neppur leggere: non ho fatto altro che stare sdraiato, o sul letto, o su di un sofà, sbadigliando, sonnecchiando." Par di leggere la descrizione del giovinotto interessante fatta dal Giusti per canzonare gli adolescenti de' suoi giorni...

Egli è che il Grossi, non ostante tutto, ha un cuore anche lui, e non può farlo tacere a forza di considerazioni sopra la propria condizione di ragazzo senza posizione e senza fortuna. Il Grossi è innamorato, e non a modo de' poeti ridanciani e sboccati come il Porta di certe poesie. Egli non sa rivelarsi, non sa spingere avanti le cose. Il Porta rise, a sentirglielo dire, in versi e in prosa, lui che in amore era di tempra piú... classica che romantica: e lo canzonò in modo un po' brutale; ma il Grossi non si lasciò vincere. " La mia dabbenaggine continua " gli scrisse, rispondendo alle beffe. " Già, non farò niente piú di quello che ho fatto sin ora; vale a dire continuerò a far la figura di

quello squasimodeo che sono.... Bisognerebbe che avessi a rimpastarmi. Se un qualche santo protettore non fa un miracolo, vergine morirò com' io son nato..."

Però non bisogna esagerare. Non per nulla anche il Porta tende al romanticismo. Anch' egli fa professione di sentimento e di sentimentalismo. " Guardami il cuore " aveva scritto altra volta all' amico. " Questo viscere te lo prometto migliore assai del cervello." E non gli mancò tristezza, malinconia, dolcezza; e non gli fece difetto la voglia di tentare anche lui, scrivendo, argomenti teneri, commoventi. Smise soltanto perché il dialetto non gli si prestò. Cosí almeno disse egli stesso.

Nel Porta romantico sono gli atteggiamenti del Grossi, nel Grossi sono gli atteggiamenti del Porta. Odiano tutti e due il convenzionalismo, esprimendosi per questo contro l'Arcadia, odiano la mitologia, cercano il contemporaneo, amano il vero, non scrivono che per fermare sulle carte quello che sentono in cuore. La eccellenza dell' arte consiste per essi nella sincerità.

Cosí il Porta loda nel Grossi e negli altri quella che ritiene immediatezza di rappresentazione, facilità di espressione. Veramente, non è il solo. Il Torti, il Cattaneo, il Rossari sono stupiti, affascinati dalla scorrevolezza della poesia del Grossi. E il Grossi, a sua volta, eleva a canone di eccellenza che la dizione somigli " a un fiume che cammini in un canale lastricato di marmo."

In una cosa il Grossi differisce dal Porta: nell' inclinazione per il macabro, per il terribile, di cui abbiamo trovato qualche saggio nella *Prineide* e nella *Fuggitiva*. Ma il Grossi, poeta dialettale, col macabro, col lugubre aveva fatto la sua preparazione romantica. Uno de' primi romantici, il Tedaldi-Fores, fin dalla pubblicazione della *Narcisa*, ne aveva dato un esempio, e, non ostante le critiche sfavorevoli, si preparava a darne altri e

maggiori ne' suoi romanzi poetici. Del resto, anche l'Arcadia aveva sentito l'influsso della poesia cimiteriale degli Inglesi. E una mente giovenilmente accessibile come quella del Grossi doveva restarne presa.

Scrisse un componimento in terzine, come la *Narcisa,* nel quale predominava l'elemento funebre e di cui discorreremo altrove. Poi, lo comunicò al Porta, perché questi lo comunicasse a sua volta al Torti, e gli scrivesse quindi le proprie e le altrui impressioni. Esse non furono favorevoli; ma ciò non implicò che in tutto il resto il Grossi non concordasse col Porta, e questi con lui. La piccola divergenza fu forse sufficiente a dare al piú giovine poeta e piú scarso di sicuro giudizio personale quel senso della propria individualità alla quale teneva, — non tutto era morto in lui il " vecchio Adamo "— e per la quale gli amici dicevano che aveva le sue idee e che ad esse non sapeva sempre rinunziare.

L'identità anzi delle convinzioni e degli affetti fu tale, che venne un momento in cui i due amici sentirono di poter collaborare a un lavoro, che avrebbe dovuto avere importanza non lieve nella controversia classico romantica, cui il Grossi, smanioso di affacciarsi alla vita letteraria d'Italia, per quella speranza di buon successo che avevan in lui destato le prime prove poetiche in dialetto milanese, intendeva ormai prender parte.

Stavano per unirsi in matrimonio due giovani appartenenti a cospicue famiglie milanesi: il conte Gabriele Verri e la contessa Giustina Borromeo. L'occasione era buona. I poeti avrebbero tutti celebrato il fausto imeneo, e, fra gli altri, erano in dovere, secondo i costumi d'allora, e secondo gli obblighi dell'amicizia, di far sentire la lor voce anche il Porta e il Grossi. Certo, le poesie d'occasione non erano né potevan essere le piú romantiche; ma, se le loro o la loro fosse stata una stonatura, per la sua audacia, per la sua novità?

Un epitalamio, da pubblicarsi in una raccolta, che avesse canzonato le raccolte; un componimento di tradizione classica, che avesse canzonato il classicismo!... Era il colmo dell'audacia. E non in bella lingua temprata sull'incudine dell'artefice esperto di tutte le malizie della tradizione accademica, ma in volgare dialetto milanese, raccolto al "verzee!" C'era da far uscir fuori dei gangheri tutti i classicisti, tutti i conservatori di Milano. Soltanto.... Pel Grossi sussisteva una grave difficoltà: quella del giuramento fatto allo zio e della promessa fatta al Saurau di non scriver piú in meneghino. Il Grossi ha dato la sua parola e vuol mantenerla.

Egli non ha mai mancato alla promessa e al giuramento. È vero che una volta manda a dire all'amico: Scrivimi in meneghino e ti risponderò, "a onta del sacramento di non farne piú altro;" è vero che compone dei sonetti, delle lettere agli amici, dei complimenti alle signore; ma i complimenti, le lettere, i sonetti son cose buttate giú in punta di penna, e fatte per rimanere inedite, nella cerchia dei piú intimi conoscenti, mentre lo zio si preoccupava pel nipote scrittore politico, non pel nipote buon figliuolo e buon camerata. È vero del pari che, quando il Porta morí, il Grossi scrisse e pubblicò una serie di sestine, nelle quali si doleva con sincero dolore per la fine immatura dell'amico; ma chi può rimproverargli di avere adoprato quella volta la lingua cara al poeta morto piú di ogni altra, la lingua della loro affettuosa conversazione, la lingua per mezzo della quale si intendevano meglio, e meglio si comunicavano i sentimenti del cuore? Per giustificarlo anche di piú, fortuna volle che egli scrivesse allora una delle sue cose piú belle.

L'epitalamio Verri-Borromeo non fu dettato dal Grossi, ma dal Porta. Il Grossi aiutò l'amico soltanto a combinare le idee e a stabilirne lo svolgimento.

Resta ancora la brutta copia del lavoro, fatta per mano del maggiore dei due poeti, cui, del resto, spettava di diritto l'onere e l'onore. Però la partecipazione del Grossi all'opera non dovette essere molto limitata.

Egli firmava il lavoro col Porta; ed oh, come si aspettava sulle spalle l'ira di Dio, e come godeva all'idea della burrasca, della tempesta che avrebbe bagnato anche lui, benché riparato dal solido ombrellone di seta verde e di stecche di balena che il Porta reggeva, e sotto il quale andava a portare a casa Verri e a casa Borromeo il suo paniere di frutta, colte nel domestico verziere!

"Aspetto che in Milano sia scoppiata una qualche saetta sui nostri capi" scriveva al compagno. "Mi informerai sicuramente il piú presto possibile se c'è qualche cosa di nuovo su questo particolare." E intanto a Treviglio, dov'era anche stavolta, spiegava il romanticismo ad alcuni abati "che nel venturo anno scolastico porteranno poi l'infezione di questo maledetto scisma nei seminari."

La poesia, intitolata *Ona vision,* fu letta con curiosità, ma senza destare troppi sdegni. Il Monti disse che non c'era novità, il Gherardini che era roba vecchia.... Il Caleppio tuonò un suo *Quos ego,* che rimase senza effetto, e tal Vertemate, superiore gerarchico del Porta, in casa Cassiraghi, si lasciò andare ad altre minacce, rimaste vane anch'esse. Poi.... null'altro, o quasi. Perché?

Le teorie romantiche del Porta e del Grossi non erano, come si è visto, straordinariamente peregrine: non erano peregrine nemmeno le fantasie escogitate per manifestarle. Lo confessò il Grossi, parlando del giudizio dato dal Monti: "Franco, però; e molto! E, se vuoi, anche vero, quando disse che tutte queste invenzioni potevan venire in mente a qualunque coglione!..." Il Manzoni, nell'*Ira di Apollo,* scritta dopo la pubblicazione della *Lettera di Grisostomo,* non stam-

pata subito, ma diffusa largamente, aveva condannato il poeta a ispirarsi al proprio sentimento. "Tutto ei deggia dall' intimo — suo petto trarre, e dal pensier profondo" aveva detto; e il Porta e il Grossi, nella loro *Visione* facevano esclamare al poeta: "Romantegh come sont, tutt quel che foo — son condannaa a toeull foeura del mi coo."

Ed era proprio questo il concetto fondamentale dell' epitalamio, nonché l' essenza piú intima della dottrina romantica dei due poeti. Sí, nel componimento si ride di Apollo, delle Muse, del Parnaso, della mitologia tutta quanta; si ride delle forme convenzionali dell' arte classica, delle ricette che essa ha pronte per ogni genere di componimento; ma, piú che sopra ogni altra cosa, si insiste sulla spontaneità necessaria all'arte, sulla vivacità del sentimento, che abbella ogni poesia.

L'elogio della coppia Verri-Borromeo è fatto con una voluta semplicità, con una spontaneità senza fronzoli, che urta Apollo, avvezzo agli epitalami frondosi dei classicisti, sicché grida la guerra addosso al poeta romantico introdottosi nella sua reggia. Il contrasto fra il classicismo e il romanticismo è fatto consister tutto in questo punto: schiettezza e passione da una parte, artificio e insensibilità dall' altra.

I due poeti, per la loro origine e per la loro consuetudine dialettale, non potevano diversamente pensare e scrivere. La loro penna era abituata a seguir la dettatura del cuore e a seguirla senza staccarsene mai. Il pregio anzi della poesia consisteva per essi soprattutto nell' esprimer con immediatezza il mondo che era loro particolare: mondo semplice, mondo usuale, mondo quotidiano, ma pieno di cose vive, vibranti.

Possiamo esser sicuri che il componimento non conteneva una parte sola della loro dottrina. Siamo dinanzi a un vero e proprio programma, a un vero e proprio manifesto romantico dei due amici. Del resto

che il campo della loro critica fosse ristretto, e quello della loro poesia non largo, quanto a romanticismo, è dimostrato anche da un altro lavoro che il Grossi e il Porta fecero in comune, e cioè la comitragedia intitolata *Giovan Maria Visconti.*

Non ci si aspetterebbe vedere il Grossi tentare il teatro, che ha bisogno di una complessità di conoscenze umane, le quali al nostro facevano difetto, e di una ricchezza di fantasia, maturatasi con esse, di cui egli non era certo fornito. Dei due amici, chi ebbe maggior disposizione e maggior pratica teatrale, fu il Porta, il quale adattò al teatro milanese una commedia francese dell'Andrieux intitolata *I capi sventati,* e compose di proprio una pantomima-ballo intitolata *La caccia di Bernabò Visconti.*

Ma la questione romantica in Italia, come in Francia, come altrove, investiva soprattutto il teatro; e non era possibile che il Porta e il Grossi, proclamatisi paladini del romanticismo, presentandosi l'occasione, non sentissero di dovere scendere in lizza anche per sostenere le ragioni della nuova tragedia o della nuova commedia, o addirittura della nuova tragicommedia. E siccome al Porta nel giugno del 1819 fu chiesto un lavoro per il teatro della Canobbiana, e gli fu imposto di compierlo in quindici giorni, egli si associò l'amico, e tutti e due si diedero insieme " a sceglier l'argomento (son parole del Grossi), ad immaginare la condotta ed a stabilire la divisione degli atti e delle scene." Poi " si divisero fra loro l'esecuzione, rivedendo da ultimo il complesso del lavoro, e stendendo anche alcune scene in compagnia...."

Che ne venne fuori? Un lavoro di scarsissimo valore poetico, sebbene, come affermò il Grossi pubblicandolo fra le cose del Porta, il quale vi ebbe dunque anche questa volta la parte principale, o al quale si dovette quel che v'è di meglio, contenga " molti tratti non in-

degni di quel raro ingegno." È puerile, ampolloso, esteriore, senza intima vita.... E non vi si trova di bello che la figura di Biagio del Viggiú, creata certamente dal Porta ed espressa da lui in bel volgare meneghino.

Il Grossi, fedele alla propria parola, scrisse in italiano. Nella parte italiana del lavoro si riconosce lo stile e la lingua della *Fuggitiva:* uno stile grinzoso, una lingua gialliccia, che non dice quel che vuole, che non rappresenta quel che è chiamata a rappresentare. Ed è certamente sua l'insistenza nella pittura delle crudeltà di Gian Maria Visconti, del martirio di Violante Pusterla e di Luchino del Maino, dei meccanismi di Squarcia Ginami, che spaventano tanto il povero Biagio.

Il principale intento propostosi dai due poeti è quello di mescolare il tragico e il comico. In ciò tutta la rivoluzione teatrale per loro; poiché infatti è notevole questo, che, mentre da ognuno si parla di abolizione delle unità, il dramma grossiano-portiano tali unità rispetta in modo assoluto, e non cerca, colla mescolanza del terribile col faceto, del sentimentale col tragico, che di conseguire effetti di commozione, i quali non hanno nulla che fare colla pura poesia.

Il Grossi, nella *Pioggia d'oro,* nella *Prineide,* nella *Fuggitiva,* aveva dato una forma nuova, un'espressione veramente bella cosí alla piccola verità contenuta nella favola dello pseudo Jamblico, come pure alla visione delle condizioni del popolo milanese sotto il dominio austriaco e a quella dello stato d'animo di certe fanciulle durante le guerre napoleoniche....

Ma ciò gli era accaduto perché egli dal vero, che era stato il fondamento da cui si era mosso, aveva tratto soltanto quel che era essenziale e caratteristico in corrispondenza della sua particolare *forma mentis.* E quegli elementi aveva elaborati in una fantasia, che, se non era ricchissima di luci, era allora pur sempre e fervida e attiva. Tre componimenti, e tutti diversi l'u-

no dall'altro di tono, di colore, di passione, sebbene tutti narrativi, sebbene tutti destinati a un medesimo pubblico, tutti espressi coi medesimi mezzi, ch'eran poi quelli naturali al poeta, e non presi d'accatto!

Il Grossi, allora, cantò per cantare, come i rosignoli. Nessuna preoccupazione in lui, in fondo, né morale, né politica, né storica. La sua poesia dialettale coincide bensí, con atteggiamenti allora diffusi del pensiero e del sentimento; ma, sicuramente, il poeta non pose a sé come scopo della sua arte l'obbligo di dare una lezione, frustare un governo, far piangere delle ragazze. Egli non era un poeta di scuola, ma uno scolaro poeta.

Le preoccupazioni in lui cominciano col romanticismo. Sentire e far sentire è il suo programma, ora, come quello del Porta. Se non che altra tempra di poeta era il Porta; e *Giovannin Bongee,* e *Marchionn di gamb avert,* se anche finivan coll'essere componimenti satirici, nascevano però da una fantasia indipendente da ogni considerazione morale, politica, religiosa, storica.... Il Porta vedeva le sue figure, le sue scene comiche e dolorose, e viveva con esse, partecipava ad esse. Dimenticava se medesimo per trasferirsi tutto ne' suoi personaggi: e non obbediva ad altra legge che a quella della loro esistenza.

Per questo, finché il Porta fu vivo, e fu il crogiuolo nel quale il Grossi pose a fondere il proprio metallo, e fu la forma nella quale quel metallo, oro o argento, bronzo o stagno, prese figura, si ebbe ancora dal Grossi, per la parte che a lui spetta nella *Vision,* un componimento come l'epitalamio Verri-Borromeo. Anche certi componimenti, come quello in cui rifece la favola del Lafontaine, *L'asino che porta reliquie,* poterono giovarsi della indiretta collaborazione del Porta; ma quando il Porta morí, lasciando il Grossi infatuato di romanticismo, circondato di poeti e di critici romantici, che lo confermavan sempre piú nelle dottrine e ne tar-

pavano la fantasia, si può dire che per il nostro fu finita o quasi.

E pare, a chi legga oggi le famose sestine che scrisse in morte dell'amico, che egli non pianga tanto l'amico diletto, il "San Paolo" della chiesa nuova della quale si trova ormai a far parte, quanto la parte migliore della propria poesia, che se ne va definitivamente. Ma, il vero si è che il Grossi della propria fine come poeta non si accorse: e che anzi credette allora di nascere alla poesia vera e grande, perché il buon successo, prodotto da circostanze favorevoli, estranee tutte all'arte, gli diede la rinomanza e il guadagno.

È una brutta giornata grigia grigia. Piove a torrenti, tira vento. Il poeta si sente addosso una certa malinconia, ha voglia di piangere e non sa perché.... Ma suona una campana, e allora gli viene in mente che il Porta è morto, che il suo Porta non è piú nulla e lo piange, cercando una consolazione che non può trovare.

Povero Grossi! Il sentimento era certo sincero, sincerissimo. Un gran vuoto si faceva intorno a lui colla scomparsa del confidente, dell'interprete. Ma le influenze degli altri venivano indefessamente esercitandosi sopra di lui, ed egli fu spinto ad arrecare perfino un vero e proprio oltraggio alla memoria dell'amico, colla convinzione di giovare alla sua gloria, allorché si mise a raccoglierne le poesie per l'edizione che ne fece il Ferrario.

Non era il Grossi pieno di rancore verso i preti e i frati che erano stati i tormentatori della sua prima gioventú? Non aveva concepito della loro santità un'opinione molto sfavorevole, avendo appreso da essi che vi sono accomodamenti fra il peccato e la virtú, fra il cielo e la terra? non si era sentito spinto, piuttosto che verso l'ortodossia, nelle braccia dell'eresia giansenistica, se pur credeva veramente alla sua bellezza? Non ave-

va riso del carattere di riformatore, che, in forza de' suoi ragionamenti, delle sue esegesi, si attribuiva al Porta?

Ebbene, il molto reverendo monsignor Tosi, il grande amico e direttore spirituale del Manzoni, che insieme con lui si occupò della edizione delle poesie del Porta, lo obbligò a manomettere le poesie dell'amico per farlo credere diverso da quello che il Porta era stato; lo persuase a fare un bel discorso introduttivo con opportune citazioni di scrittori come il Massillon, sul valore correttivo delle satire portiane e sul rispetto fondamentale di esse per la chiesa e per il cristianesimo.... E il Grossi, che non credeva una parola di quello che scriveva, il Grossi si acconciò a un delitto contro l'arte e a una colpa verso la memoria dell'amico!

CAPITOLO III

Il Porta non ebbe mai l'intenzione di esercitare, colla propria poesia, una funzione etica qualunque. " Non mi son mai accorto di essere un poeta morale " scriveva al Grossi; " e ciò forse sarà uno di que' doni di Dio che c' entrano addosso per afflato, e di cui ci si trova in possesso senza avvedercene." E non poteva per nulla esser lui a mettere nell'amico la preoccupazione dell'utile, come scopo dell'arte.

Questa preoccupazione ha origini lontane nella tradizione; e la lontananza è attestata dalle stesse antiche formule del *miscere utile dulci*, del *castigare ridendo mores*, colle quali veniva affermata. E al Grossi essa poteva esser data dalla scuola, imbevuta di concetti classici, esser data dallo zio, prete convinto che non può esistere attività onesta quando non miri al bene. Ma il Grossi, come si è detto, da prima cantò per cantare, e rise anzi della letteratura morale e moraleggiante, poiché, seguendo il gusto degli scrittori ridanciani, dai quali piú specialmente derivava, degli scrittori dialettali, che poetavano per indulgere alle brigate, verseggiò anche lui una novella grassoccia, mettendo in ottave quella del Boccaccio dov'è narrato di una badessa che si recò a coro con in capo le brache del sacerdote col quale aveva giaciuto. La novella fu pubblicata anonima nel 1824; ma essa dovette essere scritta assai prima; prima della conversione del Grossi al romanticismo.

A inculcargli la fisima dell'ufficio civile della letteratura, furono sicuramente i nuovi amici romantici; e piú degli altri Giovanni Torti, imperiale e regio impiegato come Carlo Porta, e come il Porta già noto

per opere letterarie di qualche considerazione. Queste anzi lo avevano messo in relazione coi migliori ingegni del tempo, che apprezzavano in lui, oltre le facoltà artistiche, la dirittura morale.

Il Torti, piú anziano del Grossi, e di circa tre lustri, era stato scolaro del Parini, e rivelava, come ricevuta dal maestro, una notevole tendenza verso la letteratura che è qualche cosa piú di un semplice strumento di diletto. Fra le altre sue opere, antecedenti alla relazione col Grossi, c'è una poesia in terzine sulla *Passione di Cristo,* prodotto di quel movimento già da tempo accentuato verso la poesia religiosa, che preparò il terreno al romanticismo, e lo informò di sé. Si può affermare che l'artista era maturo, l'uomo era degno. Il Grossi, infatuato di bellezza e tendente alla bontà, provò subito per lui un senso di profonda deferenza e di affezione. Forse non ebbe bisogno di difenderlo, come il Porta, presso lo zio sospettoso e diffidente verso tutti gli amici del nipote, che pizzicavano la lira e lo spingevano a insistere sul pericoloso mestiere dei versi, che, quando non portava in carcere, portava all'ospedale. E il 16 luglio 1817 il Grossi poteva scrivere al Porta: " Dirai al Torti che ho salutato a di lui nome il mio zio, il quale ha mostrato moltissima compiacenza dell'aver io fatta l'amicizia di lui; e gli dirai che il detto mio zio gli fa molti complimenti per quelle belle terzine sulla *Passione di Cristo.*" Poi, aggiungeva a mo' di commento: " Or vedi il novello convertito! Sai quanto strillava se mi ponevo a leggere o à scriver versi, e adesso, in grazia tua e del Torti, ha piacere che anch'io ne abbia scritti, argomentando che non avrei fatto l'amicizia vostra se non avessi avuto mai il desiderio di bere a quella tal fonte...."

Si capisce che anch'egli, il Grossi, è molto lieto di dirsi amico del Torti, ch'è amico del Berchet, del Pellico, del Manzoni.... Con questo ultimo infatti il Torti

è in relazione da ben sei anni; e, se la relazione resiste, anzi si assoda, è certo che il Torti rappresenta davvero qualche cosa di intellettualmente e moralmente molto robusto. Infatti dell' ammirazione del Grossi per il Torti abbiamo molte prove nelle lettere del Nostro al Porta. In esse, ogni volta che il Grossi parla del maggiore amico, non può trattenersi dallo scriver frasi di considerazione grande, e di riconoscenza grandissima, se per caso il Torti (" un Torti "!) si degna posare gli occhi sulle cose di lui.

Ma l' intimità deve avere aggiunto all' ammirazione e all' amicizia un sentimento di fraternità per le somiglianti inclinazioni che erano ne' due poeti. Tutti e due infatti, nonostante la precedente educazione classicheggiante e la pratica letteraria ancora incerta, propendevano verso il romanticismo. Quella inclinazione per il lugubre, per il macabro, che era nel Grossi, e che il Porta non sentiva, si notava invece nel Torti; nel Torti, come nel Grossi, c' era la disposizione a intender l' amore come una commozione malinconica, inquieta, lacrimosa. Lo Young e il Richardson regnavano da un pezzo anche nella letteratura italiana.

Il Torti non aveva ancora manifestato queste sue tendenze in pubblico. I suoi versi avevan da essere "pochi, ma buoni." Tuttavia nelle conversazioni cogli amici, nelle lettere doveva chiaramente far capire quali eran le sue propensioni. La piú tarda *Torre di Capua,* con lo sfoggio di crudeltà, di ferocia che vi vien fatto, non può esser nata tutta d' un tratto; né senza lunga preparazione sentimentale può egli avere scelto a narrar amori lacrimosi, come quelli raccontati in cotesto poemetto.

E il Grossi, già affermatosi poeta di amore, e di amore concluso dalla morte, dopo aver composto un racconto in cui d' amore e di morte tornava a parlare, insistendo in uno psicologismo che si compiace de' piú oscuri fenomeni dello spirito operanti nella oscurità

delle piú fosche circostanze, a prova della riconosciuta affinità, lo mandò in esame al Torti, aspettandone con desiderio vivissimo il giudizio.

Si tratta di un componimento in terzine, che il Grossi stesso " non sapeva come intitolare ", al quale abbiamo accennato nel capitolo precedente, riconnettendolo alla *Narcisa* del Tedaldi Fores, per il contenuto e per la forma metrica. È ancora inedito fra le carte raccolte nel Museo Portiano, a Milano, e, da quanto appare, dare un titolo a quel pasticcio doveva essere molto difficile.

Una giovine donna, madre di un fantolino di pochi mesi, viene a perdere il marito. Affranta dal disagio e dal dolore, cede alla stanchezza e al sonno, addormentandosi nella stanza prossima a quella dove giace la salma adorata. Nella notte però si risente, e da prima, fra lusco e brusco, le pare di aver sognato la sventura da cui è colpita: poi, vedendo che dalla parete manca un crocifisso, che fu posto sul cadavere del marito, si sovviene che la disgrazia, pur troppo, è reale. Si sveglia allora anche il pargolo ignaro; ed essa, presolo in braccio, si reca presso il feretro del consorte. Il bimbo, che crede il babbo addormentato, vuol fargli delle carezze, e baciarlo. Non resistendo, anche la madre lo bacia; ma tanta è l'impressione, che sviene, e cade rovescia. Quando si risente, è l'alba. Triste la stanza funebre alla prima fredda luce del giorno! Tutto è in disordine. Solo il piccolo fanciullo dorme tranquillo sul petto del padre, ove la caduta della mamma, e lo allentarsi delle braccia che lo reggevano, lo ha fatto rimanere. Ma a rompere il suo sonno giungono i preti; gli incappati portano via il morto, e la madre è costretta a strappar dalla bara il bambinello, che tende piangendo le manine....

Il lavoro era quel che si dice una.... bojata. Il poeta non aveva visto plasticamente la scena in un solo istante

di essa; e la concretò in una successione di momenti, che son come tanti quadri, disegnati e non coloriti. Nessuna verosimiglianza poetica è stata da lui raggiunta; ed egli stesso lo sentí. Non aveva fiducia nella bellezza della sua fatica. E mandando al Torti il componimento, per mezzo del Porta, non volle che, a bella prima, egli sapesse chi ne era l'autore. Scrisse all'amico: "Caso poi che [quelle terzine] non gli siano piaciute, come sarà facile, dimmelo pure a lettere di speziale, ché non me ne avrò a male; anzi sai che questa è appunto quella sincerità che tanto piace a un amico, e che tanto giova." E il Porta lo ragguagliò come desiderava.

Il Torti, che conosceva i suoi polli, e aveva notato l'orientamento del Grossi, capí, anche per dato e fatto del tramite per mezzo del quale gli giungevano, a chi appartenevano i versi. Il soggetto gli parve inverosimile. "Il trovarsi sola in casa, abbandonata col marito morto, una moglie, non gli pareva naturale; pure falso, o almeno non comune, gli pareva il rito che staccò dal muro il crocifisso, e piú di tutto che essa avesse avviso della morte di lui da questo rito." Cosí pure non gli andava a sangue "che dormisse in una notte a lei tanto fatale, e che, alzandosi poi, portasse alla stanza del morto il suo lattante." Credeva infine "un po' esagerato l'amor del figlio per il padre, e troppo freddo il distacco della moglie allora *che le è tolto il cadavere dai preti.*"

Nulla di piú. L'esagerazione del lugubre, la caratteristica piú spiccata del componimento, che cerca il suo effetto soltanto nella natura macabra della scena, e nelle tenerezze del fantolino ignaro, per le quali maggiormente risalta il fosco delle circostanze inventate dal poeta, non offende il suo senso estetico. Egli è preoccupato del vero, e del verosimile degli altri particolari. Nella verità è la moralità, è la santità dell'arte.

Il Grossi del giudizio del Torti non si offese per nulla: anzi disse a Carlo Porta che la franchezza dell'amico gli era piaciuta. Non era piccola prova di stima l'averlo ritenuto "degno di sentire la verità netta e schietta, senza quelle solite verniciature, senza quell'orpello che le si dà quando si teme che possa dispiacere." Arrivò a dichiararsi lieto del fiasco fatto, perché, se quel componimento fosse piaciuto all'amico, egli "sarebbe stato privato di quel nobile e lusinghiero attestato della di lui amicizia tanto preziosa."

Preziosa, sí, la sua come quella del Porta, come quella di tutti; ma forse anche di piú. Il Torti preparava i *Sermoni sulla poesia,* e, proprio mentre il Grossi andava discorrendo a questo modo, stava comunicandone il principio agli amici. Il 17 luglio 1817, fra il Porta e il Grossi si parlava delle terzine sulla *Passione* cui abbiamo accennato; il 22 dello stesso mese si parlava delle prime ventiquattro terzine dei *Sermoni* del Torti, che erano allora, al dire del Porta, soltanto una "epistola", nella quale il poeta intendeva "di mostrare ad un giovine, cui finge dirigerla, lo scopo della poesia in genere."

"Lo scopo della poesia in genere!" Queste sono le parole del Porta; e non hanno poca importanza. Lo scopo è qualcosa di diverso e di piú per i poeti romantici, che le forme, i mezzi adatti per estrinsecare compiutamente una fantasia poetica. Il lavoro doveva essere interessante, anzi interessantissimo.... salvo che, avendo letto soltanto il principio dell'operetta, e avendo in tale principio notato che si insisteva particolarmente su tale punto, il Porta non abbia creduto che tutto il componimento dovesse essere lo svolgimento di quelle premesse e niente piú.

In ogni modo, è certo che all'inizio del primo *Sermone sulla poesia* il Torti dice chiaro e tondo che egli si oppone a ciò che comunemente si insegna nelle scuole

e nei collegi, e cioè che nega dover esser la poesia un vuoto giuoco di suoni, un freddo mosaico di parole ricercate, un esercizio di abilità, non posta a servizio di nessuna idea superiore, di nessun convincimento.

Egli vuole, come ne' giudizi espressi a proposito delle terzine del Grossi, che la poesia sia viva, fedele, completa rappresentazione dell' uomo, piú di ogni altro essere vivente degno di considerazione, e poi della natura; nella quale l' uomo vive e muore; ma non rappresentazione fatta collo scopo di dipingere le cose piú o meno al vero e nulla piú, bensí con quello di procurar vantaggio altrui col farla maestra di giustizia e di onestà. Sí, siamo ancora ad Orazio, siamo ancora al Tasso. Ma c'è quella "giustizia", quella "onestà" (quella "innocenza" dice il Torti,) che son parole nuove, e che lo avvicinano piuttosto al gran vendicatore delle disuguaglianze sociali, al gran fustigatore del costume corrotto, il Parini, e, oltre che a lui, alla filosofia del secolo decimottavo, alla rivoluzione che ne tinse di sangue la veste, e ne illuminò di sole la fronte.

E al Parini il Torti dichiara di ispirarsi, chiamandolo "il savio derisor" e riferendosi alla sua saggezza per gli insegnamenti che vuol dare. Ma non al Parini soltanto. Egli sa che c'è il Tasso, che c'è Dante nella letteratura italiana; che nella latina e nella greca ci sono Orazio, Virgilio, Omero.... Soltanto, Omero lo vede attraverso le idee critiche recenti, e lo considera come il sommo dei primitivi, Dante lo giudica il primo dei cristiani, il Tasso il primo dei romantici. Dopo, e grandi com' essi, vengono il Milton, lo Shakespeare, il Byron.... Il Torti cita lo Schlegel. Non osa nominarlo, fra tanti omenoni, ma alla sua autorità si appoggia, come a quella di "tale", che ha valore indiscutibile, specie nella critica del dramma.

Il Torti è un classico alle prese col bisogno di rinnovamento che si sente da tutti. Classico cominciò,

romantico finí. I *Sermoni sulla poesia* stanno nel mezzo. Rappresentano ancora l'incertezza, la transizione, ma in una cosa sono saldi: nel concetto che l'arte debba essere indirizzata a un fine civile, perché in questo si trovava d'accordo la vecchia tradizione dell' utile e del dolce, colla nuova dottrina del bello e del buono. Questa è la constatazione che piú ci preme di fare. Quanto alle altre cose che il Torti dice, e cioè che si offrano al lettore soggetti interessanti, che l'interesse si faccia consistere nell'attualità degli argomenti, che il meraviglioso sia da ricercarsi piuttosto nei moti misteriosi dell'anima, che le regole debbano trarsi dalla natura stessa delle scritture, che la passione animatrice dell'arte debba esser cristiana, ed altre consimili dottrine, credo che non sia qui il caso di indugiarvisi con troppe parole.

Il Grossi aveva fatto un fiasco, che, certamente, lo aveva obbligato un po' a pensare. Egli aveva tentato infatti di difendere il suo lavoro, ma aveva concluso col dar ragione a chi glielo biasimava. Egli non era riuscito ad esprimere quello che aveva pensato, e l'immagine che gli si era presentata alla fantasia era rimasta inespressa nella sua mente: prova evidentissima questa che essa non vi aveva vissuto di vita intensa, prepotente, dominatrice, che non aveva scosso tutto l'essere del poeta, ond'egli riconobbe, col Porta, di non aver saputo rendere quello che il Visconti chiamava, e lui col Visconti, " concetto interiore."

Questa coscienza di incapacità a esprimere quel che pensava, forse perché quel che pensava non era bastantemente vivo in lui, e quindi non ne toccava sentimenti, convinzioni, principii, deve aver dato al Grossi la impressione di esser lui l'ipotetico Guido, al quale il Torti dirigeva i suoi *Sermoni,* per condurlo ad impadronirsi delle nuove dottrine estetiche e produrre delle opere conformi ad esse. Cosí è naturale che volgesse il pen-

siero a un' opera la quale da una verità profondamente sentita traesse la sua ragion d'essere morale e artistica.

Una convinzione c'era in lui assai radicata: la convinzione anticlericale. Avverso ai preti era di certo, e lo abbiamo accennato. Ma bisogna dimostrarlo meglio. È facile. Il Grossi ricorda del "gregge levitico" le "turgide cotenne", dipinge un cappuccino come un "saltimbanco che non sa quel che si dica", manda al Porta un tonsurato somasco, additandoglielo come "talmente ricco di sfrontatezza e di ribalderia" da disgradarne "un vetturale del Pozzo", aspetta di vederlo dipinto al vivo nella *Guerra di pret,* mentre gode di sentirsi intanto descrivere "qualche parroco che piglia il fresco a gambe aperte sulla porta del suo negozio."

Atteggiamento ordinario del popolo italiano verso il pretume di casa? Forse. Da noi si può aver disprezzo per il clero e rispetto per la sua dottrina. Ma il Grossi non vede i preti come individui: li vede come casta, li vede come chiesa. Nell' *Orfeo* i vendibubbole non son certi preti, sono i preti; nella *Prineide* gli alleati del potere civile a' danni del popolo non sono questo o quel clericale, sono i clericali: e per questo li sferza. Del giansenismo, se è davvero giansenista, egli ha preso la parte che critica costumi e istituzioni ecclesiastiche, ma ho buone ragioni per ritenerlo piuttosto un razionalista, che un eretico.

Lo zio, a proposito della *Pioggia d' oro,* lo riprende per aver adoprato una frase di chiesa; e il Grossi racconta la cosa al Porta, tirando fuori, a proposito o a sproposito, il Concilio di Trento, di cui non sa pigliar sul serio l'autorità. Quando poi il Porta muore, egli si chiede: ma è proprio vero che il Porta non è piú? che il Porta non è "piú niente?" Domanda questa che sarebbe stata impossibile a un Manzoni, a un cristiano qualunque, che avesse davvero creduto all' immortalità dell' anima.

Si vuol sapere quali sono i libri che il Grossi legge

e considera per la propria edificazione religiosa? *Ab uno disce omnes.* E l' uno da cui si può trarre argomento gravissimo, è la *Monaca* del Diderot, romanzo nel quale son condensate ed esposte tutte le teorie antimonastiche dei filosofi del secolo decimottavo, in forma di sí violento risentimento da appassionare il lettore come n' è appassionata la protagonista, creatura fisicamente e moralmente sana, che non vuol sottomettersi a una costrizione contro natura, da cui teme sentirsi distruggere nello spirito e nel corpo.

Nessuna meraviglia che il Grossi, cresciuto nella casa di un prete, educato alla scuola dei preti, rimasto a contatto quotidiano con essi, nella famiglia e nella società, per dare alla propria arte un contenuto e un interesse civile, fermasse la propria attenzione sul mondo clericale, nel quale gli si facevan vedere e vedeva molte cose, sia delle istituzioni che degli uomini, bisognose di miglioramento. L' opera non poteva spiacere a nessuno.

A Milano lo stesso arcivescovo Gaisruch era intento a un' opera di riforma e di risanamento; e rivolgeva la sua attenzione sui " preti vetturini ", sui frati, sulle monache. Egli era un prelato memore di Giuseppe II°, che, dopo aver occupato, ne' suoi stati, le monache tutte a cucir vestiti di militari, forse per dar intanto altro corso ai loro mistici pensieri, mandò poi a marito un numero rilevante di graziose suorine.

Il martirio delle sepolte vive, che il Diderot si era proposto di far cessare, non era finito né in Francia né altrove. E proprio nel luglio del 1818 la *Gazzetta di Milano* fra le notizie di Spagna stampava che " la Duchessa della Rocca " giovine donzella assai ricca " fu rinchiusa in un ritiro ", e che il sovrano in persona " aveva ordinato questa severa misura perché la damigella voleva maritarsi con un gentiluomo contro l' assenso del re."

La storia di un amore contrastato fino al punto da far chiudere a forza in un convento la fanciulla, proprio come accadeva alla Duchessa della Rocca, proprio com' era accaduto a Susanna Simonin, l'ispiratrice della *Monaca*, era un soggetto pietoso, ma era anche un caso di alto interesse civile. Da una vicenda sentimentale si poteva derivare un efficace insegnamento di importanza universale.... e nel luglio del 1819 il Grossi metteva mano alla sua *Ildegonda.*

Un manoscritto di questa novella, che il 20 aprile 1841 il Grossi donava alla signora Fulvia Verri Jacopetti, comincia con due ottave, che non si trovano in nessuna stampa dell' opera, e che rivelano chiaramente le intenzioni del poeta. Sul valore della soppressione si può dir questo: che una introduzione didascalica forse avvicinava troppo il componimento a un canto dell' Ariosto, a una novella di stampo tradizionale, e che il poeta, inteso a creare forme nuove, o a rinnovar forme vecchie, preferí farne a meno.

Ma nelle ottave di cui si discorre egli diceva: " La Storia..., dispensatrice di bugiarda gloria — ai piú orrendi flagelli di natura " ben poche volte penetra, investigatrice, " le private mura " per rivelare ai posteri " il sospiro di un' anima innocente." Questo compito è invece commesso alla poesia, cui ben si conviene " di carità l' ufficio santo "; onde, se " passa per questa terra un infelice ", poi " dall' avel che lo chiude ergesi ultrice — la voce splendidissima del canto."

Non c' è dubbio. Il Torti voleva che fosse " voluttà " del poeta " la giustizia e l' innocenza ", il Grossi vuole che la poesia sia essa stessa " ultrice " degli " infelici " oppressi. E cosí, con dinanzi alla mente il romanzo del Diderot, con nella fantasia i tormenti inventati dalla crudeltà monacale, nel cuore la passione amorosa non mai soddisfatta, immagina e racconta la storia di Ildegonda, cui il suo nome fu raccomandato per lungo tempo.

Ildegonda di buona famiglia milanese, si era innamorata di un giovine d'umile condizione, a nome Rizzardo: e, prima che le rispettive famiglie lo sapessero, i giovani si erano nascostamente giurato amore per la vita e per la morte. Una sera, durante un convegno al chiaro di luna, Ildegonda aveva giurato che, anche quando avesse dovuto morire, sarebbe stata di lui solo, e gliene avrebbe dato la prova, andandolo a trovare benché nudo spettro. E aveva voluto che il giovine le promettesse altrettanto. Ma Rizzardo, pensato dal Grossi razionalista a propria immagine, non credeva troppo a certe superstizioni; e, senza fede in ciò che faceva, solo per accontentar l'amica, aveva giurato quel che la fanciulla voleva. Poi si era allontanato, senza sapere che quella sarebbe stata l'ultima volta che avrebbe parlato con Ildegonda. Un fratello di lei, già in sospetto, l'aveva spiato; e mentre si allontanava lo aggredí. Un urto, un duello, del sangue.... L'aggressore è ferito.

Rizzardo si salva. Ma la persecuzione dei parenti d'Ildegonda infierisce contro i giovani. Non essendo riusciti a imporre alla fanciulla nozze a lei invise, la obbligano a chiudersi in un convento, dove la sottopongono a ogni coercizione per indurla ai loro voleri. Anche il giovine è tenuto d'occhio; e, poiché egli non intende rinunziare all'innamorata, poiché questa resiste alle pressioni, nelle quali si mostra fierissima la superiora del convento, e tutti e due, intesisi per mezzo di una serenata, cercano di fuggire in Terrasanta, come già Sveno e Fiorina, lo si coglie nel tentativo di rapir la donzella e lo si chiude in carcere....

I tormenti di Ildegonda si aggravano. Alle minacce si aggiungono i fatti. Ildegonda viene incatenata e chiusa dietro un buio *in pace,* dove la assalgono orribili visioni. Dopo sei giorni di delirio la portano in chiesa per farle pronunziare i voti: ma essa si rifiuta,

e allora la crudele superiora, per vincerne le riluttanze, le rivela che non solo Rizzardo è preso, ma anche accusato di eresia, e condannato a morte. Lei sola può salvarlo, sottomettendosi al velo

Ildegonda sa ch'egli è tepido credente; e la notizia che è perseguito addirittura come eretico gli fa domandare: ma per chi soffro io tanto? È la sera dei morti. La fanciulla piena di turbamento scende in chiesa, dove una suora consolatrice, mal monacata anch'essa, e pietosa di lei, l'avverte in segreto di star in guardia contro gl'inganni della badessa. Che vuol dir ciò? Rizzardo è già morto? si cerca soltanto di coartarla? Ildegonda lo sospetta, ne soffre; e quando le chiedono ancora se vuol pronunziare i voti, non può rispondere e cade svenuta.

La cerimonia viene ancora rimandata. Ma Ildegonda non ha pace. La sera il predicatore parla di spettri, di anime tornanti alle persone che amarono.... Ciò ricorda alla fanciulla il patto stretto fra essa e Rizzardo; e con questo ricordo vivo nell'anima rientra nella propria cella, dove la badessa la raggiunge per rivelarle la morte dell'eretico, arso vivo. E allora la giovinetta non sviene; si abbandona alla disperazione. Dopo lungo soffrire, si volge a un libro di sacre leggende; ma anche il libro è crudele con essa. Narra di dannazione e di dannati, e, dinanzi alla fantasia turbata di Ildegonda ecco apparire un mostro, un demonio orrendo, che però ha la faccia di Rizzardo. Impaurita, essa fugge, fugge come pazza per il monastero, finché, avventurandosi in un luogo donde è facile saltar nel cortile, vi si precipita, e rimane in terra come morta.

Alla mattina le monache la trovano e la chiudono nella cella delle folli, dove di follia dà segni veri. Ma l'amica consolatrice ottiene di poterla riportare nel proprio letto e di assisterla. Il calice è stato bevuto fino alla feccia. Ildegonda ha diritto a un po' di pietà,

e la pietà delle suore la rianima, la conforta, sebbene per poco. La lucidità riacquistata la ripiomba nella disperazione, e la disperazione la distrugge. È necessario accorra un sacerdote; e il prete le parla di Rizzardo. Benché dichiarato colpevole, il giovine è morto da cristiano: Ildegonda lo ritroverà in cielo. Ma la moribonda si ricorda di essere stata maledetta dal padre, e ne vuole il perdono. Il perdono è ottenuto; ed allora essa si rassegna a morire tranquilla. La fine arriva, mentre le stanno accanto e d'intorno il prete, le monache pie, la suora consolatrice, e il sole entra mattutino per la finestra.

La dipendenza della novella del Grossi dal romanzo del Diderot è evidente, purché si limiti l'osservazione a quella parte del romanzo francese dove son narrate le violenze esercitate sulla infelice Susanna, dalla famiglia prima, e poi da quella delle cinque badesse con cui ha da fare, che rivela animo piú feroce. Delle altre, una è raggiratrice, la seconda è fanatica, la terza è dissoluta, la quarta superstiziosa. Ciò che esse fecero della infelice donzella capitata sotto le loro unghie non interessava il Grossi. La fantasia del Nostro, che operava raccogliendo dintorno gli elementi delle proprie costruzioni, ma scegliendoli secondo una sua legge e ordinandoli secondo un suo ritmo, non poteva fermarsi sulle dissolutezze di una tribade. Nel mondo del Grossi tali esemplari di femminilità corrotta non esistevano. La donna è per lui qualcosa di lontano, e però di ideale. Nemmeno esistevan donne crudeli, donne fanatiche, come quelle del Diderot. La commedia umana che si svolgeva intorno al Grossi era una commedia lacrimosa, sentimentale.

A confermarlo nel tipo speciale della sua visione contribuiva il successo della *Fuggitiva;* onde a lui parve che, per guadagnar la simpatia del pubblico bisognoso di commozioni, bastasse farlo piangere colla narrazio-

ne di casi tristi, coll'esposizione di dolori e di angosce, che soltanto la morte faceva terminare fra il compianto di tutti. E soltanto per questo egli della sua protagonista non fece quel che della propria aveva fatto il Diderot.

La monaca dello scrittore francese è una fanciulla che odia il convento. perché esso repugna alla sua ragione di donna completamente sana; perché il suo animo è esente da superstizioni religiose; perché vuole esser libera com'è diritto suo e di ogni creatura: la monaca del poeta italiano è soltanto una donna che si ribella alla imposta monacazione, perché è innamorata, perché non vuol costrizioni al sentimento ch'è la ragion prima della sua esistenza. Ma l'identità dei casi di Susanna e di Ildegonda non teme smentita.

Nella famiglia Ildegonda ha tutti contro: padre, fratello, servi; nel monastero badessa, monache, converse. Tutte la prendono in uggia, la perseguitano, infieriscono contro di lei, cacciandola nell'*in pace,* legandola come pazza, sforzandola in ogni modo alla vestizione. Solo una giovine suora la compatisce, e le dà consigli e avvertimenti di nascosto. Essa sviene nel momento della monacazione, si ammala, si distrugge.... Nella famiglia, Susanna vien dalla madre condannata al convento, e dalle sorelle chiusa nella tomba dei vivi; in monastero la badessa preme in ogni modo per indurla a monacarsi e le monache l'aiutano, anche colle violenze. Essa pure vien messa nell'*in pace,* donde è tratta solo per esser portata alla vestizione; essa pure sviene al momento dei voti, delira, sicché la richiudono di nuovo per indemoniata. Neppur a lei manca però la pietà di una giovine suora, che la commisera e le suggerisce avvertimenti opportuni. Ma, nonostante la benevolenza dell'amica, Susanna si ammala di consunzione....

Che importa se *Ildegonda* cede alla violenza ch'è

piú forte del suo organismo, e se Susanna invece fugge? L'una ha l'anima e il corpo inficiato dall'amore; l'altra ha la volontà e il corpo irrobustito dalla bramosia inestinguibile della libertà. E ciò perché il Diderot parla in nome dei diritti dell'uomo, il Grossi in nome del cuore, filosofo della rivoluzione l'uno, poeta del romanticismo l'altro, distruttore di un mondo quello, buon ragazzo in cerca di gloria e di quattrini questo.

C'è una grande disparità fra il valore poetico dell'uno e dell'altro lavoro. Ma l'*Ildegonda* doveva piacere. Siccome non era possibile che il Grossi, pur rinunziando alla poesia dialettale, buttasse via tutti i suoi abiti mentali, egli seguitò ad osservare intorno a sé, e a trarre dal piccolo mondo borghese nel quale viveva la materia della propria fantasia. Dopo, rivestí quella materia di forme che non le convenivano, come invece le conveniva la forma dialettale; ma in ogni modo trovò in essa la ragione del buon successo.

Le ragazze vedevano in Ildegonda se stesse. Ildegonda andava alle feste, vi incontrava l'innamorato, rientrava per affacciarsi e vederlo passare sotto la finestra, accettava un biglietto dolce, rispondeva alla dichiarazione di lui, faceva all'amore di nascosto ai propri genitori.... E questi genitori non eran nulla di diverso dai babbi e dalle mamme delle buone famiglie borghesi di Milano. Ad allontanarli un po' dalla vita quotidiana, a dar loro modo di sopperire al bisogno di idealità che si sentiva, bastavano i costumi medievali di che eran vestiti. E servivano insieme eccellentemente i chiari di luna, i canti notturni, le musiche delle serenate, gli orti segreti, i balconi pensili, i colloqui amorosi, i duelli nell'ombra, le celle, le prigioni, i sepolcri dei monasteri, le voci apocalittiche dei predicatori, le visioni delle anime travagliate, gli assalti ai conventi, le fughe in Terrasanta, le pazzie, le agonie, il sole che bacia soave un volto bianco di giovine morta....

Ma questa era tutta roba esteriore, cercata qua e là, appiccicata coi chiodi in una stanza disposta espressamente per servirle da magazzino. Le chiacchiere del venditore avrebbero incantato la fiera; l'armonia delle parole avrebbe fatto credere a chi sa quale miracolo. Non in un magazzino di robivecchi, non in un museo storico: il pubblico avrebbe creduto di essere nelle stanze del tesoro, nel guardaroba di un gran sultano. Cosí la storia non viveva di nessuna vita: era una sovrapposizione slegata. L'insegnamento non nasceva dalla vicenda stessa dell'eroina: era un appiccicaticcio. Il poeta non credeva a ciò che narrava. Quando esponeva i deliri di Ildegonda, sentiva il bisogno di dire ai lettori: state attenti. Quel che Ildegonda vedeva, non era vero. Erano illusioni le sue, erano effetto di una mente corrotta dalle superstizioni. Alle superstizioni non bisogna credere. Non ci credeva Rizzardo a quei tempi.... figuratevi se dovete credervi oggi, voi, che appartenete con me al secolo dei lumi!

Un tarlo roditore consuma, riduce in polvere tutte le impalcature grossiane. Ed egli non sa lavorare d'impeto. È certo che il poeta non vide in un lampo l'unità del suo lavoro, ma che l'andò cercando faticosamente, con stanca fantasia, conforme ai gusti del tempo, ai bisogni della scuola, per la quale intendeva lavorare. Scrisse il Rossari allo Stampa: "Quando non si sa come incominciare una lettera, bisogna fare come il Grossi nel fare l'*Ildegonda,* che, non sapendo bene come incominciarla, l'ha finita prima di incominciarla, cioè ha incominciato dall'ultima parte."

La sintesi che forse gli si presentò piú viva alla fantasia, fu quella che si concretò nella morte della vergine estenuata: ma a questa sintesi egli volle sovrapporre l'insegnamento, e allora gli venne in mente la ragion della morte nei martirii conventuali, suggeritigli dal ricordo del Diderot. Se la passione mancò, se in-

segnamento e poesia non si trovaron d'accordo, la colpa fu del romanticismo in generale, ma fu anche del Torti in particolare.

Col Torti il Grossi parlò certo della sua intenzione didascalica. Resta traccia delle conversazioni che tenne in proposito coll'amico in una lettera, scritta proprio per intrattenerlo sull'idea che, da buon razionalista, aveva, "di voler lasciar vedere che quelle cose [da cui Ildegonda era spaventata] non succedono in realtà, ma son puro effetto di fantasia alterata." E il Torti, poeta insegnativo per eccellenza, gli lasciò commettere l'errore.

Anch'egli, poco dopo, scrisse un poemetto dove metteva a contrasto *scetticismo e religione*, e che, a quanto racconta il Cantú, fece una grande impressione sul Grossi, non tanto per l'arte, quanto per il contenuto, (segno pur questo, se mai ve ne fosse bisogno, che il Grossi camminava sopra una strada che non era quella della piú perfetta ortodossia); anch'egli, piú tardi, compose una novella, la *Torre di Capua,* per dimostrare che è nostro dovere "rivelare dei padri le vergogne", se vogliamo "che quant'uom mesce — di nequizie al Vangelo e di menzogne" non cresca "vigor contr'esso alla calunnia."

Ma questo non significa. Anche la Musa del Torti mise al mondo figliuoli nati morti; e a noi fa una impressione molto curiosa osservare come il Grossi ebbe la ingenuità di esser grato all'amico per i preconcetti di cui gli fu maestro. Verso la fine della sua carriera letteraria, economicamente fortunata, ma dal punto di vista dell'arte molto dubbia, come segno di affetto e di riconoscenza, gli dedicò la novella intitolata *Ulrico e Lida,* che il Torti aveva, come la *Ildegonda,* benignata di osservazioni, che non permisero, purtroppo, neppure ad essa di superare vittoriosa il giudizio dei posteri.

CAPITOLO IV

Son certo che nessuno, tra i miei venticinque lettori, vorrà farmi il torto di credere che io sostenga una tesi come questa: il Grossi ha preso dal Porta, e non da altri, la teoria della sincerità, dal Torti, e non da altri, la teoria del filantropismo in letteratura; e ciò perché tutti sappiamo come nel nostro spirito gli elementi di un giudizio, di una convinzione, di una dottrina si adunino da mille parti, e perché io, per mio conto, affermo avere il Grossi respirato dall' aria che lo circondava tutte le teorie romantiche diffuse intorno da partigiani di esse e da avversari, se è vero che anche i nemici di una data scuola servono a informarci su i principii di essa, e magari a presentarli in un modo piuttosto che in un altro al nostro spirito. Aggiungo solo che fra gli amici del Grossi chi aveva una tendenza, chi un' altra: e Tizio vide del romanticismo un lato, mentre Caio ne vide uno diverso; sicché il Grossi meglio dal primo che dal secondo, dal secondo piuttosto che dal primo fu confermato nelle idee che eran a ciascuno piú particolari.

Premesso ciò, stimo ora di poter affermare che, oltre il Porta e il Torti, nella formazione di quel fondo di convinzioni che costituí la sostanza della fede romantica del Grossi, ebbe la sua parte importante il Manzoni. E ciò dico con tanta maggior sicurezza in quanto sappiamo che il Manzoni considerò il Grossi come un fratello minore, e il Grossi amò il Manzoni come se fosse stato il suo maggiore germano.

Nel 1817 il Grossi non conosceva ancora don Alessandro; ma il 1817 è l' anno, per dirla con una frase

in uso per le signorine della migliore società, della sua entrata nel mondo, e delle conoscenze. Quella famosa *Prineide*, che gli fece tanto male, col suscitargli del chiasso d'intorno lo lanciò. Non fu forse una fortuna, per lui, quella dell'esser tratto in tal modo all'onor del mondo, ma fu il meno peggio, che, data la necessità delle cose, poteva accadergli. E cosí, verso la fine dell'anno predetto, egli era in relazione anche col Manzoni, ed entrava a far parte esso pure del "crocchio supra-romantico di Via del Morone." In tal modo chiamò il Berchet la società che si adunava intorno al Manzoni, il quale però, fino allora, aveva molto modestamente parteggiato per la nuova scuola; ed era, come romantico, meno in vista di tanti altri.

Egli aveva già cominciato la serie degli *Inni Sacri*, e ne aveva pubblicati alcuni. La materia di cotesti componimenti era vecchia, vecchia era la forma: nuovo ne era soltanto il sentimento, ma non tutti avevano capacità per comprendere la parola che gli *Inni* annunciavano. Del resto, anche noi comprendiamo meglio la loro importanza per il fatto che li possiamo considerare nel loro complesso; mentre la raccolta che oggi abbiamo a nostra disposizione, non fu completa che nel 1822.

Aveva scritto anche l'*Ira d'Apollo*, la novelletta già citata, colla quale il Manzoni intendeva manifestare la propria simpatia per una tendenza dell'arte che faceva vivere di vita piú calda la poesia. Egli era, con tal componimento, passato da uno stato d'animo preromantico a un convincimento romantico vero e proprio: ma l'*Ira d'Apollo* era nota soltanto ad alcuni, essendo stata fatta per una brigata di amici, e tenuta manoscritta fino al 1829.

E si era posto a lavorare infine anche intorno al *Carmagnola*, per attuare in quella tragedia alcune idee particolari su punti particolari della dottrina romantica. Intendeva cioè scrivere una tragedia di forme piú libere

che non le consuete tragedie di imitazione francese, e di piú rigorosa ispirazione storica che generalmente non si facesse. Ma, se dei suoi criteri erano a parte corrispondenti e amici, nulla il pubblico ne sapeva; e il *Carmagnola* vide la luce soltanto nel 1820. Si può quasi dire pertanto che il romanticismo del Manzoni somigliava a una dottrina esoterica, chiusa nelle ombre prudenti di cui la schifiltosità innata nel Manzoni la circondava. Il Manzoni sdegnava mettersi in piazza, far rumore intorno a sé e alle sue opere; ma non rifuggiva dal circondarsi di una scelta compagnia di amici, ch'eran poi come gli iniziati della sua religione. E costoro soltanto sapevano benissimo di che profondità fossero i suoi convincimenti, che valore avessero le dottrine di un uomo che, aperto alle nuove idee fino dal tempo del *Carme in morte di Carlo Imbonati,* si era ormai messo in via per i territori ideali del romanticismo.

La sua dimora a Parigi e i colloqui che ivi aveva avuto col Fauriel, esperto conoscitore dei poeti inglesi e tedeschi, ammiratore della filosofia germanica, avevano orientato il suo pensiero verso quelle dottrine, che poi doveva far proprie fino al punto di diventarne il massimo esponente in Italia. E proprio dalla corrispondenza e dalla conversazione col Fauriel aveva imparato che la poesia "deve muovere dall'intimo del cuore", e che al poeta "conviene sentire e sapere esprimere i propri sentimenti con sincerità", come pure che l'opera d'arte alla guisa stessa che ogni altra azione della vita deve avere per fine il bene. La verità non è qualche cosa di fantastico, di sognato, di non consistente: essa è anzi reale, immanente, e chi scrive ha l'obbligo di farsi nunzio ed apostolo di verità alle genti.

Ci troviamo, anche col Fauriel e col Manzoni, di fronte a concezioni non utili per l'arte; e non fa meraviglia che quelle su accennate siano seguite da altre,

poiché consimili criteri derivavano dallo svolgimento del pensiero, passato attraverso il secolo decimottavo. Anzi conseguenza naturale di quelle premesse fu che il Fauriel pensasse a una intima fratellanza fra storia e poesia; e che il Manzoni sentisse vivo il bisogno di consultare con ogni cura le fonti indispensabili alla sua opera di poeta-storico.

Questa è una delle piú spiccate caratteristiche del romanticismo manzoniano: la storicità. Se la poesia è il vero, solo attraverso la storia, ch'è il vero piú certo, si può arrivare alla poesia. Cosí egli plasma il suo mondo poetico, epico o lirico poco importa, sopra un fondo di realtà storica, accertata con la massima cura, scelta con la piú sapiente meticolosità, ordinata in modo da render facile la sovrapposizione dell'immaginario, e il connaturarsi di esso nel vero.

Nella verità storica è visibile l'impronta del pensiero divino. Il meraviglioso nell'arte non può esser costituito che da questo pensiero, rivelato attraverso lo svolgimento dei fatti preordinati da Dio e cospiranti alla dimostrazione della immanenza divina. Che bisogno c'è di ricorrere a macchine antiche, a superstizioni moderne, fondate sopra un errore meno scusabile degli errori dei pagani, perché sopravvissuto alla rivelazione?

Colla mitologia il Manzoni è severo. Egli ritorna al concetto dei Padri della Chiesa, considerandola idolatrica; ma non si limita a ciò. Non contento di biasimarla dal punto di vista cristiano, la biasima anche dal punto di vista pagano; e sostiene che essa era fastidiosa agli stessi gentili, pei quali, dopo che fu diventata una formula meno precisa, per effetto del progresso nella conoscenza, delle cognizioni stesse ch'essa intendeva simboleggiare, perdette ogni ragione di curiosità e di diletto.

Sí, il Manzoni aveva scritto un tempo l'*Urania*, ma poi aveva pensato piuttosto a un poema epico sulle ori-

gini di Venezia, e ne aveva parlato col Fauriel, seguace, in fatto di poesia epica, delle teorie dello Herder sulla importanza del primitivo nell'arte, di quelle di Wolf sull'origine spontanea delle epopee nazionali, e quindi persuaso che per comporre poesia epica è necessario sceglier soggetti remoti, che aiutano a rifarsi un'anima ingenua.

E, discorrendo del concepito lavoro, di tutto il Manzoni aveva parlato fuor che di meraviglioso: del soggetto, bellissimo e opportunissimo, perché costituito dalla storia di una parte del genere umano alle origini di una particolar civiltà; delle fonti, alle quali avrebbe fatto ricorso, esaminandole e vagliandole; dell'eroe, intorno al quale avrebbe raggruppato i fatti. Ma non accennò a una macchina. Fino dal 1809 il Manzoni si era orientato verso questo concetto: l'epopea farà a meno non già del divino, ma di quel certo divino che la tradizione le attribuiva nel passato come proprio.

E in tali condizioni di pensiero il Grossi trovò Alessandro Manzoni, quando lo conobbe. Dirò di piú: lo conobbe proprio perché il Manzoni, essendo in questo ordine di idee, diede ragion di meraviglia al Grossi, il quale, mentre andava proponendosi i varii problemi che il romanticismo tentava risolvere, e si fermava su quelli che gli amici gli mettevano sotto gli occhi, poiché il Porta e il Torti, non gli avevano ancora discorso di poesia epica, o gliene avevan discorso ammirando tuttavia incondizionatamente il Tasso, era rimasto alla *Gerusalemme liberata* considerata come un capolavoro, al contrario del Manzoni, che l'aveva investita colla propria critica, biasimandola per la sua storicità deficiente, e per il meraviglioso illogico e falso.

È diffusa la credenza che il Manzoni non amasse il cantore di Goffredo e l'opera sua, nonostante che le imitazioni del Tasso non siano rare negli scritti di lui; e si ripete pure che egli, contro il poeta che fu tanto

caro ai romantici, andasse dicendo cose veramente eccessive. Ma la verità è che al Tasso si facevano da un pezzo delle critiche, le quali non erano quelle fatte dal Galilei soltanto. Lo Chateaubriand pensava che egli non aveva *sentito* la Palestina, il Michaud che egli non aveva *capito* gli uomini delle crociate, il Ginguené che aveva *trascurato* troppa storia, il Sismondi stesso, tanto favorevole a lui, che aveva *falsato* il concetto che si deve avere delle crociate. E il Manzoni, cosí appassionato del vero, non discordava troppo da siffatti giudici, dato l'influsso che molte idee correnti avevano anche sopra di lui, pur indipendentissimo pensatore. Egli conosceva tutte le osservazioni del Galilei, del Voltaire, del Ginguené sulla *Gerusalemme liberata*, e, servendosi dei biasimi di cotesti scrittori al poema tassesco, compose uno scherzo comico, intitolato *Il canto XVI del Tasso.*

L'episodio di Rinaldo e di Armida è l'episodio centrale della *Gerusalemme.* Come la schiava portata via da Agamennone ad Achille nell' *Iliade* allontana questo dalla guerra e ritarda la presa di Troia, come Didone, nell' *Eneide,* messa dal volere di una divinità nemica sulla strada di Enea, innamorando l'eroe, lo trattiene e lo disvia dal compimento della missione affidatagli, cosí Armida nella *Gerusalemme,* coi propri incantesimi, rapisce lontano Rinaldo, attraversa i disegni di Goffredo, e impedisce la pronta conquista della Città santa. Sappiamo tutti che senza Rinaldo, l'impresa cristiana non può essere condotta a termine, e conviene che egli, come Achille, come Enea, si sottragga al fascino della donna amata, lasci il luogo del proprio ritiro per tornare al campo e riprender la spada che scioglierà il nodo degli incantesimi e dei malefizi coi quali l'Inferno cerca impedire che i crociati sciolgano il voto. Ma Rinaldo è personaggio che non ha corrispondenza alcuna nella storia; e nella storia trova ragion d'essere soltanto per questo che i crociati, secondo le testimonianze di tutti

gli storici noti al Tasso, erano stati traviati e si eran lasciati andare a errori di ogni specie. Armida è creatura del tutto fantastica anch'essa, e la sua creazione obbedisce alla legge di un meraviglioso repugnante alla santità del soggetto scelto dal Tasso, e alla severità delle idee del Manzoni. E ciò spiega come questi, una sera, sul lago di Como, nella villa Trotti, al modo stesso che qualche tempo innanzi nella villa Sannazzari, sullo stesso lago, in tempo di discussioni romantiche, rinfocolate dalla pubblicazione della *Lettera semiseria di Grisostomo,* aveva scritto l'*Ira d'Apollo,* si sentisse spinto a comporre lí per lí lo scherzo comico, il melodramma giocoso sul canto XVI della *Gerusalemme liberata.*

Il riso fu tra le armi che si adoperarono piú volentieri nella battaglia classico-romantica. Naturalmente il Manzoni non si fermò a far una gretta questione di storia e a discutere criticamente il problema della macchina della *Gerusalemme:* doveva divertire una brigata, nella quale si parlava di dottrine romantiche e classiche con acuto spirito e con dotta leggerezza. Accennò quindi a tutti i punti in discussione che si presentavano alla sua considerazione; ma soprattutto rise, facendo una finissima canzonatura dell'episodio d'Armida e niente piú.

Rinaldo è nei giardini della maga, e si sventola. Dunque, vi fa caldo, dunque essi non sono un paradiso terrestre. Eppoi, vi è solo. Attendendo Armida, pensa a lei come all'unica donna del suo pensiero. Egli, evidentemente fa ciò soltanto perché non ha accanto altre donne. Armida arriva, e magnifica il suo palazzo come quello in cui l'arte ha riprodotto il meglio della natura. Assurdo. L'arte non è imitazione!

Ma passiamo oltre. Rinaldo si annoia; e conclude: "Non si tratta cosí la casa d'Este!" Ruggero dall'Ariosto ebbe maggiori riguardi. Ma Ruggero era ben

altro eroe, e forse in ciò sta la ragione della differenza. Per fortuna arriva chi deve porre un rimedio a questo stato di cose. — Ci manda Goffredo, dicono i messi, che vuole tu torni al campo. — E Goffredo che fa? — “Seda rivolte col mostrarsi in piazza.” — Soltanto? — No, prega, a volte, per aver la pioggia. — E se prega chi comanda battaglie? — Ma non si combatte! — E perché? — Perché fu bruciata una macchina che si ha da rifare.

Qui è il nòcciolo, per il Tasso, e quindi anche per il Manzoni. — Ma perché non la rifate? — Si aspetta te. — Faccio forse il falegname, io? — Basterà che tu abbatta un bosco. — Non faccio nemmeno il boscaiolo; e papà non mi mandò alla guerra, perché mi invilissi così. Comunque, poiché qui mi annoio, vengo con voi.... Una cantatina per salutare Armida, e via!

Si possono immaginar le risate: quelle della brillante conversazione di casa Trotti e quelle degli amici di Milano. Il Visconti fece conoscere lo scherzo al Torti e al Rossari; il Rossari ne diede conto al Porta, e il Porta, con un po' di rincrescimento “nel veder posti in piazza i difetti del Tasso al ludibrio della gentaglia” e con la raccomandazione di legger il lavoro “di giorno e lontano dalla cucina” per paura di una.... cremazione, avvertí il Grossi, annunziandogliene il prossimo invio.

Povero Grossi! Egli era cosí ingenuo, in fatto di critica, da non sospettare nemmeno che, alla stregua di quelle dottrine romantiche ch'egli voleva seguire, il Tasso potesse esser trattato a quel modo; il Tasso, che era l'autore dell'episodio di Olindo e Sofronia, il creatore di Erminia e di Clorinda; il Tasso, la cui vita aveva ispirato teneri pensieri e poesie sentimentali a gran numero di poeti, e che a lui stesso aveva dato qualcuno dei rari piaceri della gioventú....

Glielo avevan posto fra mano in seminario e fra le mani glielo aveva trovato Napoleone Bonaparte. Il Grossi aveva letto, studiato, imparato a memoria la

Gerusalemme; e si dice che la sapesse tutta a mente. Certo si è che a legger dello scherzo manzoniano entrò in " tal disperazione " per il " sacrilegio ", da aver bisogno di una poesia confortatoria che il Porta gli promise e cominciò a scrivere. Nell' attesa però, e dello scherzo e della poesia dell' amico, non seppe trattenersi dal prorompere contro il Manzoni e il Visconti. " Non ho potuto tollerare con indulgenza l' empietà dei bestemmiatori ", scrisse al Porta; " ho dovuto dare uno sfogo a quel pio sentimento di zelo e di indignazione che mi sentiva arder nell' anima." E infatti buttò giú prima una catilinaria in terza rima, poi una cantata.... in milanese.

La catilinaria non finí; finí invece la cantata, nella quale da ultimo, mise molte lodi per gli autori dello scherzo. Incertezza del Nostro, per debolezza non già morale, quanto mentale. Siamo sempre lí. Il Grossi ha coscienza della sua inferiorità. Leggetela, disse agli amici, al Porta, al Torti, al Rossari; ma poi bruciatela! Non voleva destare un vespaio, sicuro che non avrebbe potuto cavarsela con onore.

La *Cantata* piacque. Il Torti, ch' era un ammiratore del Tasso da quanto il Grossi, volle rincarar la dose de' biasimi al Manzoni e al Visconti, e vi mise le mani per ritoccarla in qualche parte: poi, lui e il Cattaneo, solidale con esso, cominciarono a farla girare. Doveva arrivare anche agli autori dello scherzo, che ne avevano avuto notizia, e che l' attendevano, " ardendo di vedervi, come disse il Porta, un principio di ravvedimento." Arrivò loro infatti; e al Manzoni, che non lo conosceva, giunse certo, condotto dagli amici, anche il Grossi.

Che impressione avrà fatto a don Alessandro l' autore della *Prineide* e della *Fuggitiva,* semplice, voglioso, ambizioso di gloria letteraria? che impressione avrà fatto sul Grossi il Manzoni, sottile, caustico, profondo, formidabile ragionatore? Una cosa è certa: che si dif-

fuse poi la voce di quell'aspettato " ravvedimento", fino al punto che il Cantú poté scrivere: " Un torto del Manzoni verso il Grossi fu l'avergli ispirato pel Tasso quel disprezzo in cui egli lo teneva." E un'altra cosa è certa: che quando il Porta comunicò al Grossi di aver ricevuto quei tali libri di cui parlammo, e fra i quali era anche il Tasso in bergamasco e in veneziano, il Grossi rispose che, eccetto il Petrarca, non avrebbe saputo che farsi degli altri " libracci." Disprezzava la *Gerusalemme* perché tradotta? Può darsi, benché sia strano questo disprezzo verso il dialetto, in un poeta che prima di ogni altra aveva sentita la poesia dialettale; ma in ogni modo senza lo scherzo manzoniano, lui, certamente, non si sarebbe lasciato andare a tanto.

A me pare che il Grossi anche di fronte al Manzoni rimase come di fronte al Porta e al Torti, nell'atteggiamento dello scolaro verso il maestro, dell'inferiore verso il maggiore. Per documentar la cosa, ch'è già chiara, non ci soccorre nessuna corrispondenza, poiché la prima lettera del Manzoni al Grossi, fra quelle rimasteci, è dell'aprile 1820. Solo una lettera del Visconti, scritta nel novembre 1819, ci fa sapere come il Grossi e lui, pur nell'assenza dell'amico, ne sentissero l'autorità vigile e come si dispiacessero al pensiero di ciò ch'egli avrebbe detto udendo da loro dei discorsi un po'.... liberi.

Ma credo che il " disprezzo" pel Tasso di cui parla il Cantú, sebbene lo Stampa ammetta che investiva " invenzioni, stile, sentimento, e perfino il giudizio de' poeti favorevoli al Tasso", in ultima analisi non andasse troppo oltre a un dissenso col cantor di Goffredo per il fatto che egli nella *Gerusalemme,* conformemente a' suoi criteri, aveva aggiunto alla storia da un lato quel tanto che era necessario perché diventasse maestra ideale di vita, dall'altro quel tanto che occorreva

per conseguire il diletto, agevole mezzo di istruzione.

Alla scuola del Manzoni, il Grossi si innamorò della storia. Il Torti lo aveva preparato a ciò col persuaderlo che la letteratura deve avere un fine didascalico. E questo suo nuovo amore dimostrò, non a parole, poiché ben poco egli scrisse sempre di relativo ai propri convincimenti, ma coi fatti. E i fatti sono precisamente la composizione di un lavoro narrativo, che noi già conosciamo, in cui la storia ha qualche parte.

Il Grossi non è un lirico. Il temperamento lirico a lui manca completamente. Egli non ha ebullizioni: quelle che aveva, sono state sopite con l'acqua fredda di un' inchiesta giudiziaria e dei rimproveri di uno zio minaccioso. Costretto a far tacere il proprio io, egli si è abituato a considerar tutto non soggettivamente, ma obiettivamente; e il Grossi senz' amore, o quasi, il Grossi senza fede politica, o quasi, il Grossi senza religione, o quasi, non fa né un sonetto d' amore, né un canto patriottico, né un inno sacro. Il Grossi racconta novelle.

La novella cui si volge nel 1819 è, come abbiamo visto, l' *Ildegonda;* ma, sebbene ne abbiamo parlato dal punto di vista del valore didascalico di essa, occorre ritornarvi su un momento per osservare quello che nel capitolo precedente non abbiamo osservato; e cioè che in essa il poeta lascia il contemporaneo, da cui aveva tratto ispirazione la *Fuggitiva,* per risalire all' indietro nel tempo. La *Monaca* del Diderot abbandona gli abiti settecenteschi per vestire quelli del medio evo.

Il Grossi cerca di far vivere i suoi personaggi in un momento molto preciso della storia milanese, cioè al tempo di Federico Barbarossa; cerca di giustificare le loro azioni con riferimenti a credenze e superstizioni medievali, come quella delle apparizioni dei morti; con citazioni di fonti, con ricordi di scrittori si prova a dar la certezza che quanto racconta è vero, non solo perché

di monacazioni forzate ve ne sono state in tutti i tempi e ve ne sono ancora, ma perché quella di cui parla è accaduta nell'anno tale, nel tal luogo, nelle tali circostanze.

Non fa opera nuova, oh no! Di romanzi e di novelle a fondo storico già se ne avevano. Fin dal 1775 il Sanseverino aveva narrato di *Bianca Cappello*, nel 1811 il Balbo aveva scritto su Giulio II, e nel 1815 incominciata una *Lega Lombarda.* Ciò quanto ai romanzi. Quanto alle novelle, nel 1806 lo Scotti aveva pubblicato *Le giornate del Brembo* e nel 1807 le *Veglie di Belgioioso,* mentre nel 1816 la Saluzzo Roero aveva pubblicato a sua volta una *Gaspara Stampa,* e nel 1817 l' Algrati una *Clarice Visconti.*

Ma dirò di piú. L' *Ildegonda* non nasce nella mente del Grossi come rappresentazione di un' epoca storica, di un tempo lontano. Data la sua derivazione, essa gli si presenta alla mente come visione contemporanea. Il Grossi colorisce con colori storici, sovrappone una vernice storica a un piccolo mondo a lui noto, con un solo intento: quello di seguitare l'opera del Diderot con mezzi piú adatti ai gusti del momento. La novella era rivolta contro l'istituzione monastica, e altro non conteneva che la rappresentazione repugnante di tormenti con carattere istituzionale, cioè permanente, non del medio evo soltanto.

Il Manzoni, che sorvegliava l'opera del Grossi, da un lato se ne compiacque, se ne dolse dall' altro. Ascoltava volentieri la lettura delle ottave che l'amico faceva, a mano a mano che andava componendole, " non continuando la parte quarta che aveva cominciata, ma saltando a piè pari nel mezzo della parte seconda ", facendo dopo il principio di questa, perché anche ad essa " mancava tutt' ora il capo ", e via di seguito.... Ma se era contento probabilmente della pittura storica, non poteva esser contento della tesi sostenuta dall' amico, e del modo di svolgerla e dimostrarla.

Il Grossi gli pareva un buon figliuolo pieno di volontà, ben disposto ad accogliere le dottrine e gli insegnamenti dei piú esperti, ma non gli pareva maturo. Gli riconosceva, e glielo scrisse a proposito di certi sonetti stoppaneschi del Porta, la forza di un bue, ma non la coscienza di quella forza. Ammetteva che fosse eccellente nei versi milanesi, ma non in quelli italiani.... Perché?

Già nel 1817 scriveva al Fauriel: " Parmi che la poesia sia da noi in uno stato piú deplorevole che in Francia. Lo stile dotto (e di qual dottrina!), le idee, il costume tradizionale scolastico di che si compone ancora in gran parte la nostra poesia, sono per me antipoetici...." E appena pubblicata l'*Ildegonda,* nell'inviarla all'amico, gli faceva notare: " Troverete in questo poemetto molti caratteri importanti della vera poesia, rari assai, specie in Italia, dove tutte le abitudini, le regole, le idee tendono da troppo ad allontanar la poesia dalla verità naturale, facendone soltanto un linguaggio di convenzione...." E questo era tutto a lode del Grossi, considerato come scrittore di verità. Ma aggiungeva: " Il Grossi è giovine, e il suo ingegno non è ancora stato nutrito né dalle riflessioni reiterate, né dalla esperienza, e scrive in un paese dove non si è abituati ad approfondire i sentimenti. La qual cosa fa sí che i poeti si contentano volentieri della invenzione degli avvenimenti, delle situazioni e dei contrasti semplici ed evidenti; i quali non permettono che di descriver passioni, per cosí dire elementari..." E l'osservazione era grave. In conclusione, l'*Ildegonda* era semplice nella forma, naturale nell'espressione, ma non era vera nel contenuto. La verità non può risultare da uno studio elementare di sentimenti; da un giuoco molto ingenuo di luci e d'ombra; anzi da un preconcetto per cui tutto è ombra fra le mura di un monastero, preconcetto che fu subito notato dagli amici del Grossi e dalla

critica, esempio l'articolo comparso nel primo tomo dell'*Antologia* l'anno 1823.

L'autore della *Morale cattolica* non poteva accettare una condanna dell'istituto monacale come quella che si tentava, coll'*Ildegonda,* di infliggergli, e, pur rallegrandosi del buon successo che accompagnò la pubblicazione della novella dell'amico, attese che il Grossi facesse di meglio, influendo intanto sopra di lui, sia per correggere l'anticlericalismo del Grossi, sia per fargli fare un miglior uso della storia nei componimenti di poesia. Infatti è certo opera del Manzoni, oltre che del Tosi, la persuasione per cui il Grossi osò metter le mani nelle poesie del Porta, pur seguitando a scrivere: "Domanderemo ad ogni amico della religione se sia vero o no, che molti fra i preti giustificano colla loro condotta le piú veementi imputazioni; se la bassezza del cuore, se l'avarizia pretesca, se la scandalosa e turpe indecenza... siano esagerate invenzioni o fatti sgraziatamente manifesti;" ed è opera del Manzoni ugualmente, se il Grossi capí che la storicità di un componimento non può essere come la storicità di certi nostri affreschi primitivi, nei quali i personaggi della storia sacra son rappresentati vestiti alla guisa dei contemporanei e dei conterranei dell'artista, bastando, a dar l'illusione dei luoghi santi, una palma da una parte, e un frutto d'oro sopra un ramo qualunque.

Il Manzoni aveva già composto il *Carmagnola*, tragedia nella quale, piú che a qualche esteriorità, aveva badato allo spirito dei tempi che voleva rappresentare. Egli aveva dato ai suoi personaggi non solo la veste, ma anche l'anima storica, sicché, pur senza la lor maschera caratteristica, essi sarebbero apparsi uomini di altri tempi. Ne aveva concepito qualcuno, anzi, che assurgeva all'importanza di simbolo, per significare tutta una serie di atteggiamenti sentimentali, morali, intellettuali; Marco, per esempio. E il Grossi, predi-

sposto dal Manzoni, che cosí operava, si piegò all'ammirazione dello Scott, le cui opere si cominciavano a introdurre in Italia tradotte, dopo che se ne era avuto qualche adattamento teatrale, attraverso versioni francesi.

Lo Scott, appassionato per la storia piú come un antiquario fanatico che come un freddo ricercatore di documenti, preso di simpatia affettiva piú che intellettiva per il passato, di esso si serviva in modo da farlo diventare non una cornice, uno sfondo, una scena, ma addirittura come il personaggio piú vivo, come l'elemento piú attivo de' suoi romanzi.

Egli si era prefisso di innestare nella narrazione dei casi particolari di ignoti individui la rappresentazione in grande delle vicende politiche delle nazioni, in modo che gli avvenimenti generali e la vita privata insieme gli servissero come di mezzo per ridarci in mente i costumi di tale o di tale altro popolo in una data epoca.

I suoi romanzi cosí, essendone il soggetto un mondo intero, apparivano opere di tono piú alto di tante altre. Rappresentavano o tutto un movimento di idee, o tutta una civiltà; e se degli individui vi apparivano, grandi o piccoli che fossero, e piú spesso piccoli che grandi, essi pigliavan significazione solenne di simboli di una intera classe di uomini, e grandeggiavano.

I lettori si trovavano di fronte a veri e propri poemi, e precisamente a poemi cavallereschi, che avevan perduto il fatuo, l'appariscente, quel complesso di persone e di cose vaghe, ma inconsistenti che stavan nel primo piano, e avevan conservato il solido, il sostanziale che ne costituiva il fondo. Era sparito Orlando, ma era rimasto l'assedio di Parigi; era sparita Angelica, ma sopravviveva la guerra fra i cristiani e i maomettani.

Il meraviglioso era stato sostituito. Sí, qualche porta si apriva ancora all'improvviso, qualche pietra si sollevava inaspettatamente, qualche cortina si agitava; ma il meraviglioso dello Scott era la psicologia l'urto delle

passioni che egli scopre nel cuore umano di tutti i tempi, cercandovi l'eterno. Il lettore stupisce trovando che gli uomini piú diversi e piú lontani vivono della sua stessa vita.

Lo Scott anima anche la natura, dandole i caratteri che le son propri, nei luoghi ch'egli dipinge. Monti boschi campi, son campi boschi monti scozzesi. Poche linee ma caratteristiche, e sempre colte fra quelle che rispondono meglio alle necessità del momento. L'effetto è ottenuto. Il lettore vive coi suoi personaggi non solo; ma anche nel luogo dove li muove il poeta, sentendo del luogo il fascino e la legge. Cosí l'insegnamento che il poeta vuol trarre dalla storia riesce piú facile e piú persuasivo.

In vero, lo Scott non resuscita i vecchi tempi per nulla. Se egli vuol rappresentare al vivo un'epoca, lo vuole per qualche cosa. Una ragione ha la creazione dell'ebrea Rebecca nell'*Ivanhoe,* un'altra quella del Templario. Il poeta spezza una lancia in favore degli ebrei, tira un colpo contro il mondo clericale, e il poema, che divagava le menti solo per divertirle, e afferrava le fantasie per portarle a spasso fra le chimere, è diventato cosa seria, molto seria.

La questione se il poema fosse compatibile o no coi tempi moderni fu risolta: bastava che il poema, sull'esempio del *Guglielmo Meister* del Goethe, si trasformasse in romanzo. E fu risolta anche la questione se il romanzo fosse o no un componimento degno che vi si spendesse attorno della fatica: bastava che il romanzo diventasse quel dato romanzo, cioè il romanzo storico!

Il Grossi, leggendo l'*Ivanhoe,* rimase sbalordito. Egli non ci ragionò sopra come il Manzoni, che fece le sue brave riserve. Convinto che l'interesse destato da una tragedia storica o da un romanzo storico, che il fastidio generato dalla lettura di cosiffatti componimenti dipendono dalla maggiore o minore verità storica di essi,

perché il diletto è prodotto dall'assentimento e la noia dalla sua mancanza, e perché tale assentimento è tanto piú vivo quanto piú la verità rifulge sicura e viceversa, il Manzoni voleva che le opere mescolate di fantasia e di storia fossero cosí presso alla realtà "come una storia vera che si venga a scoprire."

Tanto scriveva al Fauriel nel novembre del 1821; e aggiungeva che per i personaggi storici specialmente l'aderenza alla storia doveva essere massima, mentre, alla stregua di questo concetto, la figura di Riccardo cuor di Leone, nell'*Ivanhoe,* lasciava non poco da desiderare. Il metodo del romanziere scozzese aveva bisogno di miglioramenti, e il Manzoni si preparava a portarveli, né soltanto in quanto all'uso dell'elemento storico. Anche lo studio psicologico dei personaggi, nei romanzi dello Scott, era alquanto superficiale, o superficiale si mostrava per una riservatezza dell'autore a usar tutte le facoltà analizzatrici che gli eran proprie. In ogni modo, il Manzoni approfondirà lo studio delle anime; regolerà quello della natura insensibile....

Di tutto questo il Grossi non capí nulla, per il momento almeno. Gli bastò di sentirsi palpitare alla lettura dei casi di Rebecca, la bella ebrea innamorata di un uomo appartenente ad altra stirpe e ad altra fede, di sentirsi preso dalla curiosità piú inquieta di fronte al cavaliere misterioso, chiuso nell'armatura nera.... Queste figure gli rimasero nella mente piú fisse che non la stessa monaca del Diderot, e vide forse la possibilità di trarne partito per un lavoro diverso dall'*Ildegonda.*

L'*Ildegonda* era piaciuta a tutti: al Monti, al Pezzi, al Giudici, al Tosi. Il Tosi si era anche preso l'incarico di andare a raccontare al parroco Grossi la ventura del nipote, e il parroco ne gongolava, e faceva gongolare anche il poeta. "Questo mi ha fatto molto piacere.... Oh, che amor proprio! Sí, amor proprio, non

c' è dubbio; ma non vedo di doverne arrossire." Cosí esclamava il poeta; e aveva ragione. Del resto, era la rivincita sulle sgridate per la *Prineide,* quanto al passato, e, quanto all' avvenire, la promessa di maggiori trionfi. Perché il Grossi non li avrebbe cercati, e subito? Questo pensiero lo padroneggiò tanto che, senza piú aspettare, deliberò di metter mano a un altro lavoro. Lavoro storico, naturalmente, secondo il Manzoni gli aveva all' ingrosso insegnato, secondo lo Scott particolarmente gli mostrava: quindi non un travestimento all' antica di un soggetto moderno, con intenti piú o meno filantropici, ma una " pittura di un' epoca " fatta " mediante una favola inventata " per insegnare che cosa quell' epoca era stata.

Di questa sua intenzione il poeta parlò subito al Manzoni. E il Manzoni, tutto contento di veder il Grossi voglioso di provarsi in qualche cosa di molto simile a quel che egli stesso stimava doversi fare, ne diede notizia al Fauriel, cui aveva già presentato il poeta dell' *Ildegonda* e mandato copia dell' *Ildegonda* stessa. Al Fauriel come agli altri la novella era piaciuta, almeno a quanto ne scrisse; e aveva, sempre a quanto ne scrisse, buttato giú una recensione di essa. Ma tale recensione non si è ancora trovata.

Poco male. L' importante si è che il Fauriel e il Manzoni vedessero nel Grossi una intenzione degna di incoraggiamento, e questo incoraggiamento non lesinassero, senza preoccuparsi eccessivamente delle differenze di vedute fra il Grossi e loro. La conversazione, la pratica quotidiana avrebbero probabilmente tolte di mezzo le divergenze, per quanto ne apparisse sin da principio una insanabile: quella per cui il Manzoni avrebbe finito collo scrivere anch' egli un romanzo in prosa, e il Grossi un romanzo in versi.

Lo Scott fino dal 1814 aveva composto in versi dei poemetti lirici: ma, da quando il Byron si era affermato

scrittore di racconti poetici eccellente, egli aveva smesso il verso e si era dato alla prosa. Era giunto cosí, come abbiamo detto, alla creazione di un componimento nuovo, che costituiva non una continuazione del genere epico, ma una trasformazione di esso: un progresso insomma, perché rappresentava il naturale adattamento della poesia narrativa ai tempi nostri.

Il Manzoni sentí la cosa; e l'accettò. Il Grossi invece tornò indietro. Egli intese ricacciare il romanzo scottiano là donde l'autore l'aveva fatto uscire: egli intese ribatter la via dei poeti epici, commettendo cosí un error che traeva la sua origine dalla incapacità che il Grossi aveva di considerare i fatti letterari con quella acutezza che era invece propria del Manzoni; e dalla sua adattabilità a ricevere le opinioni e le tendenze altrui. L'opinione che lo spingeva al verso piuttosto che alla prosa, era quella di Ermes Visconti, il quale, partendosi dalla considerazione che la *Gerusalemme liberata* era poema epico disadatto ai tempi nuovi, andava dicendo che bisognava creare un nuovo poema epico italiano, e lo andava dicendo proprio al Grossi, del quale, come abbiamo accennato, era amico, ed intimo amico.

Ermes Visconti è il persecutore dell'eretica pravità classicheggiante; è l'annunziatore a suon di funate della santa dottrina romantica. E il Grossi, persuaso di essere un poeta narrativo di prim'ordine, rintronato, scrollato, sconquassato dall'amico che lo aveva per il petto, ascolta, cede, si piega. Vedremo nel prossimo capitolo come il "romanzo poetico" da lui vagheggiato, diventa, sotto l'influenza del Visconti, i *Lombardi alla prima crociata,* "quindici canti."

CAPITOLO V

Il Visconti, nella vita letteraria del Grossi, rappresenta l'influsso del *Conciliatore;* il Visconti piú del Di Breme, piú del Berchet, piú del Porro, piú di qualunque altro dei collaboratori del giornale, perché gli fu piú vicino, per quanto si sappia con certezza che anche quelli citati ebbero con lui stretta relazione e lo stimarono non solo come un simpatizzante per le loro gesta, ma addirittura come un ausiliario.

In una lettera del Porta al Grossi è scritto: "Ti ricorderai di aver sentito dal povero Luigi Di Breme che in un tal dato luogo.... ecc." In un'altra del Grossi al Porta è detto a proposito del Berchet: "Scrivimi come va la malattia di questo nostro poeta...." E il Porro invitava a pranzo il Porta a nome di tutti gli scrittori del *Conciliatore,* raccomandandogli di condurre seco il Grossi, e di leggere alla comitiva le sestine sul romanticismo.

Soltanto, a cagione delle preoccupazioni politiche destate in lui dall'incidente della *Prineide,* il Grossi, anche se ebbe qualche velleità di entrare nella zuffa in modo piú scoperto che non scrivendo col Porta la *Vision,* e in modo piú audace che non contentándosi di comporre qualche novella, non ne fece di nulla; e piú l'aria spirò infida pei conciliatoristi, piú egli si chiuse in casa, al sicuro dalle ventate. La sua azione nella battaglia romantica, fu dunque puramente letteraria, come quella del Manzoni e del Visconti. Il Grossi fu non un compagno temerario di zuffa, ma un seguace cauto alla lontana.

I due giovani si erano conosciuti nel solito anno 1817, quando di *Conciliatore* ancora non si parlava, e precisamente dopo l'agosto: ché nell'agosto, avendo il Grossi appreso dal Porta che il Visconti partecipava alle adunanze della "cameretta", scriveva all'amico poeta: "Anticipa i miei complimenti a cotesto signor Visconti, che spero di conoscere e di riverire fra poco...."

Parole un po' untuose queste, che sanno da lontano di *captatio benevolentiae.* Ma il Grossi molto ambiva l'amicizia del Visconti, poiché aveva sentito leggere, probabilmente nella "cameretta", un suo dialogo, riportando dalla lettura un'impressione che gli aveva fatto concepire per lui la piú alta stima. Il modo di esprimersi del Visconti, secco, nervoso, pieno di aforismi precisi, di proposizioni sintetiche, di sentenze pregnanti, non poteva non dargli un grande concetto del filosofo.

Poi, lesse un opuscolo, dovuto anch'esso al Visconti, un opuscolo sullo stile, per cui la sua stima "si era cangiata in ammirazione." Non so se glielo aveva mandato il Porta, o il Cattaneo; certo è che, inviandolo al Porta e scrivendo al Cattaneo, si provò perfino a "bestemmiarvi sopra qualche cosa", poveramente però, a dire di lui stesso, da vero "ciabattino oltre le scarpe."

Tale opuscolo era, per il momento, importante. Il Maroncelli lo ricorda come uno degli scritti che meglio giovarono alla preparazione della nuova generazione letteraria. Tali scritti, secondo lui, furon molti: del Berchet, del Manzoni.... "ma due di Ermes Visconti: il primo *Del romanticismo,* il secondo *Dello stile.*"

Ne esiste un'edizione di Milano, 1838, reperibile nell'Ambrosiana, col titolo di *Pensieri sullo stile, esposti da Ermes Visconti.* E si tratta proprio dell'opuscolo letto ed ammirato dal Grossi, che fu colpito soprattutto dalla teoria del "concetto interiore" ivi esposta, e che appunto di "concetto interiore" parlò, come si

è visto, insieme col Porta a proposito delle sue terzine.... senza titolo.

Può darsi che, coll'andar del tempo, il Visconti abbia ritoccato la dissertazione: ma la sostanza di essa deve essere rimasta intatta: intatta la dottrina tradizionale che una cosa è lo stile, un'altra è l'idea; intatta la dottrina sua particolare che però vi sono idee le quali entrano negli scritti e nei discorsi a cagion dello stile, mentre altre rimangono addirittura al di fuori di esso, padrone di se stesse. Queste idee sono il nocciolo del discorso, la sostanza delle proposizioni diverse, coordinate o subordinate, che hanno l'ufficio di esprimere il pensiero di cui vogliamo fare altrui la rivelazione. Esse costituiscono un complesso, da cui deve risultare un unico pensiero; e ad esse non ad altre, il Visconti dà precisamente il nome di "concetti interiori." Le altre sono idee sussidiarie; e servono unicamente a esprimere in modo compiuto quei "concetti interiori" ai quali non basta un vocabolo, ma che si debbono decomporre, spezzettare, tagliare in parecchie idee. Il Visconti le chiama "spieganti" e le fa appartenere allo stile, perché possono esser sostituite con altre, senza che il concetto fondamentale venga ad essere alterato.

È una teoria curiosa, piú che per altro per i ricami di che il filosofo la veste e la abbella, per cosí dire, coll'intento di meglio far apparire la natura dei "concetti interiori", di suddividere in varie specie le "idee spieganti" e infine di mostrare il meccanismo mediante il quale gli accessori ricevono dal principale calore e vita, mentre il principale, per mezzo degli accessori, arriva al cuore e all'intelligenza. E sarebbe interessante conoscere che cosa scombiccherò il Grossi dopo la lettura di questo opuscolo, e che cosa di nuovo vide in esso, mentre stile è, pel Visconti, la maniera di esporre le idee e niente altro. Egli tiene a dichiarare con precisione che non bisogna confondere "stile" e "composi-

zione ", come quando si dice " stile anacreontico " per " componimento anacreontico." La materia vive di una sua vita, l'espressione di un'altra: e in questo egli è classico. Il romanticismo per il Visconti è nei soggetti, che egli offre al poeta perché li tratti; nelle passioni, che gli dice di rappresentare; negli ideali che gli insegna a mostrare; nelle religioni che predica, e poi nella forma esteriore che i componimenti debbono assumere, a seconda delle cose che trattano.

Il Grossi, probabilmente, dallo scritto del Visconti fu confermato nella falsa idea, da cui nemmeno i romantici seppero liberarsi, che la materia è una cosa e la sua espressione è un'altra; e tutt'al piú, dati i canoni del romanticismo, pei quali la lingua deve esser semplice, moderna, armoniosa, si sarà confermato nella sua tendenza alla musicalità esteriore, che si riscontra fin da principio nel suo verso, nella sua tendenza al linguaggio quotidiano, senza fronzoli, senza espressioni stereotipate, a volte piene di allusioni mitologiche, grottesche in bocca a un cristiano....

Ma è impossibile dire di piú; né giova imbottar nebbia. Certo è questo soltanto, che l'amicizia, già cosí ben preparata, venne dopo lo scoppio di indignazione del Grossi per lo scherzo del Manzoni e del Visconti sul canto XVI del Tasso. Il Visconti, come si è accennato, in quello scherzo entrava; il Grossi ne parlava come di cosa della " Ditta " Visconti-Manzoni; e il Torti, correggendo la risposta del Grossi, vi aggiunse dei versi chiaramente diretti al Visconti e al Manzoni insieme.

Probabilmente, piú che nella stesura del componimento, che io reputo manzoniana, la collaborazione del Visconti consistette nella precedente elaborazione delle idee alle quali lo scherzo era informato, nella posteriore aggiunta di qualche trovata, di qualche frizzo, nella diffusione infine e nella difesa del componimento.

Fra i due amici, chi piú dovette adoperarsi per la propaganda fu certo il Visconti, data la sua indole e la sua vocazione di banditor passionato del verbo romantico.

A lui, vivace frequentatore della "cameretta" portiana, piú che al Manzoni, austero pensatore schivo di chiassi e di rumori, e anche al Manzoni, ma attraverso il Visconti, dovettero esser rivolte le invettive del Grossi, che sentí di poter chiamare "crudi" l'uno e l'altro, l'uno e l'altro definire "di cuor pingue", di "mala voce...." "Qual vomitaste dall'infame strozza," domandò, "nera bestemmia orrendamente atroce?" Le parole eran brutte, eran brutti i versi, e fece bene a smettere.... almeno finché non riprese in meneghino, come abbiamo detto nel capitolo precedente. E, sebbene non si conosca la *Cantata* che compose allora, si sa che egli tornava sulla "bestemmia" dei due avversari del Tasso, che dovette rintuzzare con delle ragioni, certamente assai deboli. Nemmeno il Porta ne aveva saputo trovare di valide; e nemmeno il Torti. I buoni tassiani si sentivano sospesi fra l'amore per il Tasso e l'ammirazione per il Manzoni e il Visconti; e finirono col ridere.

Nella risata generale, che non risolveva la questione, ma salvava tutto, per il viver del mondo, si strinse l'amicizia del Grossi e del Visconti. Questi, probabilmente, prese a braccetto quel buon figliuolo del Grossi, lo portò fuori di casa, e lo condusse dal Manzoni. Immagino i colloquii: immagino la gragnuola delle affermazioni gratuite, delle asserzioni non provate, degli aforismi, degli assiomi del Visconti: il Grossi ne deve esser rimasto sgomento. Poi, si deve esser messo a ragionare anche lui. Ragionare il Grossi, che non si è mai visto ragionare ancora? Sí: timidamente da prima, piú risoluto di poi. Aveva già avuto paura, da lontano, "di non potersela levare con onore." Verrà dopo il momento in cui scriverà: "Vedrai che la

compagnia del Visconti a lungo andare vorrà farmi un metafisico per la vita: adesso rifletto su me e sugli altri, e trincio sentenze e giudizi da fare spavento." Ma con tutto ciò chi ebbe ancora voce in capitolo fu il Visconti, specie nel periodo del *Conciliatore.* Non per nulla egli era collaboratore di cotesto giornale, che diede da far tanto agli avversari letterari e politici; e non per nulla vi scriveva quella po' po' di roba sul romanticismo, che meritò di essere additata dal Maroncelli come uno degli scritti piú importanti comparsi sull'argomento, per quanto nelle *Addizioni alle* "*Mie prigioni*" dica che il Visconti "disegnò" soltanto "i modesti incunaboli" del romanticismo, "come si conveniva in quell'inizio."

Il Visconti, mentre il Grossi nel 1819 scriveva l'*Ildegonda,* ne sentiva la lettura, e ne dava conto ad Alessandro Manzoni, per qualche tempo recatosi a Parigi. "Grossi passeggia con me tutti i giorni, e non vi è giorno che non si parli di te.... Quest'inverno credo che sarà finita la novella." E proprio lui, colle conversazioni, proprio lui, con gli scritti, forní al Grossi qualche elemento di colore, qualche invenzione che il poeta collocò nel quadro dell'*Ildegonda* per farlo parere un quadro storico.

Meraviglioso no, incantesimi no, in quella novella. Nelle *Idee elementari sulla poesia romantica,* ripetendo quel che era anche convinzione del Manzoni, aveva detto chiaramente il Visconti che non se ne deve adoperare: ma aveva detto anche, allontanandosi in questo dal Manzoni: "Fra le superstizioni del volgo, ve n'è una forse universale e perpetua, modificata bensí ed alterata in mille maniere: ed è l'opinione toccante l'apparizione de' morti...." Ora il Grossi di apparizioni di morti aveva già scritto nella *Prineide,* e ne era stato soddisfatto per l'effetto conseguito. La opinione del Visconti, che giustificava la trattazione poetica di si-

mile materia da parte di uno scrittore romantico, non poté che suggerirgli di insistervi nella *Ildegonda,* pur sapendo che si trattava di superstizione. Nulla di tutto ciò gli veniva dal Diderot; anzi era impossibile che gli venisse. E per la propria inclinazione soltanto, rafforzata dalla dottrina del Visconti, egli inventò il giuramento di Rizzardo e di Ildegonda, inventò le allucinazioni della fanciulla dopo la morte, vera o creduta, dell'amante di lei....

E quale particolare piú caratteristico di quello rappresentato da una serenata sotto le mura di un convento? quale episodio piú tenero di quello risultante dalla narrazione della storia di due amanti che muovono insieme verso la Palestina, per ivi congiungersi in matrimonio sulla tomba di Cristo, ma che, dopo aver sopportato infinite traversie, dopo esser giunti alla fine del viaggio e del desiderio, cadon trafitti dalle frecce nemiche? Orbene, il Grossi descrisse la serenata suggestiva colla quale Rizzardo invitava Ildegonda a fuggire con lui, lontano, oltremare; il Grossi compose una ballata in un metro che si adattava al metro narrativo da lui scelto, perché di ottave chiuse tutte da un identico ritornello.... e la spinta a ricordar l'avventura, e la materia stessa del racconto egli l'ebbe dal Visconti, il quale (ricorda il lettore?) aveva detto: "Che patetico episodio di amore non potrebbe fornire, a cagion d'esempio, l'avventura di Fiorina e di Sveno!..." Anche il Tasso aveva fatto conoscere al Grossi Sveno, principe di Danimarca; ma nulla gli aveva detto de' suoi amori. Di questi aveva parlato il Visconti nell'articolo sulla *Storia delle crociate* del Michaud, che noi conosciamo.

L'azione diretta del Visconti sull'*Ildegonda* è certa; ed è certa la soddisfazione del Grossi, il quale, nella ballata di Fiorina e di Sveno, giudicata dal De Sanctis, piú tardi, come caratteristica dell'arte del Nostro, trovò sí gran parte del successo della sua novella, che, quando

gliene capitò l'occasione, cercò di rinnovarlo, scrivendo le ballate di Tremacoldo: "È Folchetto giovin paggio...." e "Rondinella pellegrina...." E naturale mi sembra pertanto che, nel momento in cui il Grossi, dopo letto lo Scott, stava pensando a un romanzo in versi, il Visconti cogliesse l'occasione per parlargli di poema epico, e di poema epico romantico, riferendosi da una parte a quanto aveva esposto all'amico a proposito del Tasso, rinfrescandogli dall'altra quanto aveva scritto a proposito delle crociate.

I suoi concetti relativi al Tasso differivano un po' da quelli espressi dal Manzoni nello scherzo comico famoso, o, per dir meglio, li completavano. Il Visconti considerava la *Gerusalemme* non tanto dal punto di vista dell'arte, dell'invenzione, dell'uso della storia, quanto da quello del giudizio che il Tasso mostrava di aver fatto delle crociate; e pigliava il Grossi per il suo lato debole: il razionalismo, in base al quale egli, volterriano, faceva lo studio dell'importanza storica di quel grande movimento di pellegrini e di armati.

Se è vero, come disse il Casarotti in una *Lettera sul romanticismo* diretta al prof. Antongina, che gli storici stessi della chiesa avevan disapprovate le crociate per gli eccessi cui diedero luogo, e per il modo come furon condotte, è altresí vero che il secolo decimottavo le riesaminò in base a criteri ben diversi da quelli della chiesa, pronunciando un giudizio finale molto piú severo. Al qual proposito bisogna leggere quello che scrisse l'*Enciclopedia*, sulla guida del Voltaire, circa lo scopo ingiusto che esse ebbero, circa gli effetti che conseguirono. Fanatismo, interesse gretto, male passioni, questi furono i moventi primi delle riprovevoli spedizioni; saccheggi, incendi, stragi, questi i risultati funesti che ne derivarono. Tutta la peggior feccia d'Europa, tonsurata o no, armata o no, vi prese parte.

Anche lo Herder si espresse sfavorevolmente, pur

riconoscendo nelle crociate una delle tante forze parallele che spinsero avanti l' Europa verso la meravigliosa fioritura del rinascimento. Né diverso fu il giudizio dello Schiller, in un suo corso di storia e in un suo piccolo libro molto importante, ricavato da cotesto corso. Filosofia e protestantesimo furono d' accordo: tanto che anche il Sismondi non poté fare a meno di insistere sulla crudeltà e sulla stravaganza di quelle superstiziose spedizioni, pur riconoscendole soggetto eccellente per la poesia romantica. Il che avevan fatto già lo Schlegel, e Madama di Staël.

Si poteva quindi lodare il Tasso di avere scelto le crociate come argomento del suo poema, ma non di essersi fatto difensore di esse. Nella *Gerusalemme liberata* Dio sta a disagio, sta a disagio il diavolo; la religione è maltrattata, la verità conculcata, svisata la storia. Non ha il poeta fatto di Pietro l' Eremita un cappellano d'esercito? non ha inventato un Rinaldo che si ignora donde sia cavato? non ha dato all' esercito cristiano un compito da assolvere contrario ad ogni diritto?

Il poema delle crociate, diceva il Visconti, è quindi ancora da fare, a meno che non si voglia vederlo lí, nella *Storia delle crociate* del Michaud, bell' e compiuto. La *Storia delle crociate* è il libro che ha colpito di piú il Visconti, che trovava in esso quanto poteva appagare il suo spirito di teorico del romanticismo, inteso a distruggere bensí, ma anche a creare, sebbene la parte negativa della sua critica valga piú della parte positiva.

Il Michaud derivava direttamente dallo Chateaubriand, ed era quindi nell' ambito delle idee romantiche. Non per nulla il visconte di Chateaubriand nel *Genio del Cristianesimo* e nei *Martiri*, aveva dato alle crociate importanza grande, nella prima delle due opere indicandole come soggetto " di poema degnissimo, e di isto-

ria", nella seconda descrivendone gli episodi principali come scolpiti sulle porte del Tempio di Gerusalemme. Allo Chateaubriand le crociate apparivano come soggetto cristiano non solo, ma, pei Francesi, anche come soggetto nazionale, piú assai che non apparisse la scoperta dell'America, anch'essa additata da lui, come già dallo Herder, quale eccellente argomento per il poeta epico moderno. Eppoi, esse avevano il pregio di trasportarlo, sulle orme dei grandi capitani e sulle tracce dei popoli cristiani, verso quell'oriente a cui tendeva con tutto il suo desiderio illimitato di esotismo. Egli stesso riconobbe che il suo *Itinerario a Gerusalemme* aveva aperto la via dell'Oriente a molti discepoli ed amici. E si sentí in diritto di esaltare l'opera del Michaud, in una recensione che ne scrisse, lodando la fedeltà dello storico, l'abilità dell'artista, la felicità dello stilista. Parole queste tali da farci comprendere come l'opera avesse tanto successo, quanto ne ebbe, e come il Visconti, dinanzi alla natura del soggetto cristiano, dinanzi allo spirito europeo e per i francesi nazionale che informava il libro, dinanzi al quadro vasto nel quale lo scrittore aveva mosso popoli interi, intere generazioni, dinanzi ai colori buttati là con ricchezza per dipingere nobili e plebei, signori e paltonieri, prelati e pellegrini, armi, macchine, animali, rimanesse stupito; e piú rimanesse in cospetto del tentativo di rappresentar tutto come fu realmente nella meschinità de' particolari e nella grandiosità dell'insieme.

Per chi della storia ormai faceva l'elemento principale dell'arte, senza accorgersi dell'errore in cui cadeva, per chi dalla verità storica voleva trarre l'insegnamento che, con altro errore, si reputava necessario, alle *Crociate* del Michaud non mancava veramente altro che il verso. Il Visconti non sapeva che ogni componimento non può tollerare altra forma che quella con cui è nato; e non si peritava a dire, nell'articolo del

Conciliatore, di cui stiamo parlando, che attendeva chi le versificasse, per darci il vero poema epico moderno. Il Grossi lo ascoltò, col cuore palpitante di commozione, e.... alla fine di quella stessa lettera nella quale si compiaceva col Porta della soddisfazione che lo zio prete aveva provata per la fortuna dell'*Ildegonda*, egli scrisse: "Non so se tu abbia la *Storia delle Crociate;* caso che sí, e che non fosse occupata, vorrei pregarti a mandarmela, ché ho voglia di leggerla. Se non l'hai, o se eccetera, di' al Rossari che me la cerchi dal Visconti, che l'ha."

Il Salvioni, pubblicando la lettera, annota: "Non par di leggere in questa domanda dell'opera del Michaud il lontanissimo germe dei *Lombardi alla prima crociata?*" E io rispondo: un germe sí, non il germe piú lontano. Sarebbe quello piú lontano, se il Grossi avesse concepito il suo lavoro come una piena creazione; egli invece lo ha concepito come una forma vuota. Il Grossi nel primo momento non ha visto muoversi e vivere innanzi a sé i suoi Lombardi; ha visto stargli dinanzi un componimento: e, cercando la *Storia delle Crociate* egli cercava soltanto la materia del suo lavoro.

Nel suo cervello, a questo punto, altra immagine non v'è che quella di un romanzo storico alla guisa dei romanzi dello Scott, di materia romantica, presso a poco come quella della *Storia delle Crociate,* ma scritto in versi, tenendo conto dei concetti espressi dal Visconti circa la nuova poesia epica. L'oggetto della sua affezione non son tanto le crociate e i crociati, quanto la storia nella poesia, la moralità nell'arte, la religione nella letteratura.

Egli vede ancora la poesia distinta in due elementi: soggetto e forma, materia ed espressione. Si trova egli stesso nella condizione di Pietro Speranza, che, volendo diventar poeta, pensa che gli occorrono dieci ecloghe,

un poema didascalico, un poema epico: e, se la poesia che ha in sé a tali forme si adatti o no, poco gli importa.

Come un buon classico, il Grossi ha la sua brava retorica, di cui predilige il capitolo "poesia narrativa" e in cui ha scelto il componimento che gli procurerà maggior soddisfazione. Ecco qua. Genere: poema epico romantico. Forma: quindici canti senza meraviglioso. Argomento: cristiano nazionale. Scopo: educativo in senso razionalista. Stile: popolare....

Ma dinanzi a chi gli domandi: Che fantasmi hai nella mente? di che calore fervono essi nella tua fantasia? a quali passioni accendi la luce di che si rivestono? il poeta è costretto a rimaner pensoso, a interrogar lungamente se stesso, prima di rispondere, perché nulla sente che lo faccia prorompere in uno scatto di ribellione al dubbio che la sola domanda prospetta, illuminando chi non sa vedere. Fatto poi l'esame di coscienza, egli non può lasciarsi sfuggire, sospirando, che una parola: nulla!

Fantasia? Ma se il Grossi avesse fantasia, possedesse cioè la facoltà creatrice per eccellenza, che, fattasi volontà, lo spingesse a produrre l'opera d'arte, e fosse l'opera d'arte perfetta, egli non insisterebbe, pur dopo aver pensato di mutar via, a calcare il medesimo sentiero; non vedrebbe nel proprio sogno di poeta soltanto il proprio mondo borghese, di padri burberi, di madri pietose, di fanciulle innamorate, di vergini consunte; e, per allontanarsi da esso, non si limiterebbe a fuggire fra i morti dei camposanti, le visioni dei cimiteri, le allucinazioni degli *in pace.*

Fantasia non può essere dove non è vita: non vita materiale di una certa ricchezza, poiché giammai il Grossi uscí dal paese nativo, dal paese dello zio, da Lecco e da Milano, giammai uscí dal mondo in cui era nato e in cui era stato educato e sempre restò fra uno studio di

avvocato, un salotto di funzionario, una biblioteca di prete; non vita spirituale intensa, poiché nulla ci dice che il Grossi sentisse profondamente qualche cosa, palpitasse per qualche grande passione.

A chi potrebbe venire in mente di dire che il Grossi, in questo periodo della sua vita, fosse un cristiano del valore religioso del Manzoni? Nato in una famiglia cattolica, cresciuto presso uno zio giansenista, cacciato in un seminario di oblati o di somaschi, non poteva non sentire piú o meno cristianamente. Ma lo spirito di Cristo non fu in lui forza attiva. Egli si accomodava alle transazioni, egli cercava gli accomodamenti fra il cielo e la filosofia, fra l'anticlericalismo e la grazia, fra la massoneria forse (lo dissero anche massone, in un rapporto della polizia, e massone fu il Porta) e lo zio prete.

Né meno tepido e incerto fu in lui il sentimento patriottico. Il Porta, che ben lo conosceva, gli scrisse una volta: "Di notizie politiche non te ne mando, perché so che non ti interessano." E, quando gli amici del *Conciliatore* vennero arrestati e poi condannati, per il solo timore forse di lasciarsi sfuggire qualche commento, che avrebbe potuto esser tratto in mala parte, si ritirò in campagna, insieme col Manzoni, e vi attese esclusivamente a studiare.... la storia del medio evo! Del resto, abbiamo visto come si comportò col Saurau, e abbiamo visto come lo piaggiasse. Un patriotta come il Berchet, come il Pellico, come il Maroncelli non si sarebbe mai sognato nulla di simile.

Il suo demofilismo stesso è vago, generico, letterario. Romanticimo e demofilismo sono una cosa sola, specialmente in Italia. Essi tendono alla educazione, al miglioramento del popolo; vogliono rinsaldarne le tradizioni, rinvigorirne gli usi, perpetuarne i costumi caratteristici per guidarli al bene. Ma il Grossi al suo popolo, che pur gli aveva dato un po' di poesia, vuol

bene finché gli conviene; e la sua filantropia e piú che altro umanesimo. Il Grossi è infatti un poeta didascalico che insegna delle moralità generiche, combatte delle superstizioni, fa del razionalismo poco pericoloso.

Io non voglio qui dare delle definizioni della poesia e del poeta: ma poeta mi sembra colui che, da una larga esperienza del mondo piú vasto, o da una profonda considerazione di quello piú piccolo, avendo accolto in sé quanto ad un uomo può fornire la natura; avendo inoltre per questo mondo concepito un amore o un odio che glielo hanno scaldato, illuminato, colorato di luci particolari; avendo infine di questa visione fatto una realtà tutta sua, viva per lui di una vita intensa, superiore a quella di ogni altra realtà, sente il bisogno di comunicarla altrui in una forma che pertanto è rivelazione di una percezione particolare delle cose, è creazione di una entità nuova, la quale aggiunge se stessa alle altre entità, operando con esse sull'uomo, o perché coincide colle aspirazioni dell'umanità, o perché urta contro le convinzioni di essa, o perché non ha relazione alcuna con alcunché, ma, piombando estranea in mezzo a cose estranee, le fa rivolgere verso di sé creando nuovi rapporti e nuovi fenomeni.

Ora, se questo è il poeta, per esser poeta al Grossi mancava la qualità essenziale: la personalità, o, che fa lo stesso, la coscienza della personalità e la forza per affermarla al disopra di tutto, contro tutti. Dopo aver fatto la gran rinuncia, egli, per non esser piú se stesso, andò cercando di essere altri. È degli altri non fu l'anima, non fu nemmeno il corpo: fu, sto per dire, il vestito e nulla piú.

Egli fece oggetto della propria attenzione (non posso scrivere della propria passione) una forma di componimento e non un mondo fantastico qualunque, come se le forme della poesia, ripeto, non nascessero colla materia che rivestono, e non fossero tutta una cosa con quella.

Esse si creano, si atteggiano, si muovono, resistono, decadono colla civiltà, col sentimento, colla vita che le ha prodotte, che le riempie e le plasma piuttosto che esserne vestita o modellata. Cercarle, volerle, in un modo piuttosto che in un altro, indipendentemente dalle leggi della materia, è fatica sprecata.

Ma a distinguere fra materia e forma si insegnava ai tempi del Grossi, per effetto ancora delle dottrine classiche, che, mentre venivan combattute dai romantici, sui romantici stessi imperavano ancora. Il Grossi poi era venuto fuori da scuole dove l'insegnamento tradizionale era in pieno vigore: e ciò che è stato messo nella nostra mente di fanciulli non sparisce del tutto dalla nostra mente di adulti. Arriva il momento in cui la pianticella inaridita ripiglia e rifiorisce. Pur dopo tutto quanto abbiamo visto, il Grossi conservò religiosamente una *Gerusalemme liberata* col pretesto ch'era stata in mano di Napoleone: e per il Monti, ch'era il sommo de' poeti moderni, ebbe una venerazione costante.

Gli mandò la *Visione* per nozze Verri-Borromeo, gli mandò l'*Ildegonda....* Eppure il Monti dopo i *Sermoni,* ove pareva, per la *Basvilliana,* esaltato quale poeta romantico, aveva scritto al Torti una lettera protestando vivacemente che romantico non era, né voleva esser ritenuto. E il Grossi non poteva ignorare la cosa, e il suo omaggio non poteva esser rivolto al piú noto dei poeti viventi soltanto.

Al Grossi piaceva immensamente la lucidità, la precisione, l'ordine, qualità eminentemente classiche e per nulla romantiche. Era scrittore epico e non lirico, proprio perché sapeva atteggiarsi con tranquillità di fronte al mondo esteriore e riceverne chiara e limpida l'immagine immediata. È impossibile trovare nella sua opera una pagina che riveli un momento torbido, un istante di commozione. Solo un volta, nell'*Ildegonda,*

scatta in "due" versi di commiserazione per la sua eroina.

I suoi amici lo conoscevano, lo stimavano come uomo di buon senso, fornito di quella praticità che rende agevole la vita, senza urti e scossoni. Educato al rispetto dell'autorità dallo zio e dai maestri, non ostante le tentate ribellioni, non ostante le ferite riportate nella lotta, finí coll'adattarsi alle imposizioni di chi poteva e governava in nome della gerarchia, dell'ordine, del bene universale. L'affare della *Prineide* lo dimostra.

Tutta la vita romantica del Grossi è.... classica. Essa si riduce a un perpetuo esperimento. Esperimento la traduzione della *Fuggitiva*, per adattare il mondo poetico che aveva trovato la sua espressione nell'idioma dialettale alla lingua letteraria; esperimento l'*Ildegonda* per far prova di letteratura filantropica e sentimentale secondo le dottrine che veniva apprendendo; esperimento i *Lombardi* per mostrare la possibilità dell'adattamento della storia alla poesia, che gli pareva una delle piú alte conquiste del romanticismo.... E i romantici, no, non fanno dimostrazioni quando scrivono; obbediscono a un impulso!

Ci troviamo dinanzi a un fenomeno, dal quale siamo messi in istato di diffidenza verso il poema di cui stiamo studiando la storia e il valore, proprio nel momento in cui ci prepariamo a esaminarlo come opera di poesia. Però, se è vero che fino a questo momento non abbiamo affermato una cosa che non fosse provata, astenendoci perfino dalle piú facili illazioni personali, per non dare come verità assolute quelle che sono soltanto ipotesi, non è men vero che ci accostiamo ai *Lombardi* col deliberato proposito di mantenere dinanzi ad essi l'animo sereno ed imparziale.

Non ostante il giudizio sfavorevole pronunziato da varie generazioni di lettori e di critici intorno a questo

poema, qualche bellezza potrebbe pur esservi, o non veduta o offuscata da preconcetti di scuola, da teorie opposte a quelle da cui si moveva il poeta; e noi non desideriamo altro che di giustificare, col riconoscerla, l'ammirazione della quale non pochi hanno circondato l'opera del Grossi, e alcuni la circondano ancora. Noi vogliamo che ci sia riconosciuto questo desiderio.

PARTE TERZA

CAPITOLO I

Accolta e maturata, come già si è detto, l'idea di scrivere un poema cristiano, nazionale, rifuggendo nel comporlo dall'uso del meraviglioso, ricorrendo invece a quello della storia, e combinando insieme verità e finzione per modo da far credere che le cose narrate fossero tratte da una cronaca venuta a mano del poeta, il Grossi si accinse a tradurre in atto il concepito disegno.

Egli, prima di tutto, studiò la storia; e precisamente quella storia che, ormai è acquisito, gli forniva il piú bel soggetto cristiano che un poeta romantico potesse trattare. E, siccome il libro piú recente sull'argomento era proprio quello del Michaud, il Grossi nel 1820 lo chiese al Porta, che probabilmente glielo procurò. È costante affermazione del Cantú, dello Stampa, di altri bene informati, che il Grossi dalla lettura della *Storia delle Crociate* del Michaud ricevesse l'aiuto primo e maggiore per la composizione del suo poema.

Il Gamna nel suo libro *Tommaso Grossi e "I Lombardi alla prima crociata"* ha consacrato un diligente studio alle fonti del poema, e ha messo in evidenza che cosa il Grossi ha preso all'opera del Michaud. Non occorre che noi rifacciamo il lavoro del Gamna, bastandoci per ora di dire come il Grossi si partisse dal Michaud, non trascurando però di rifare il lavoro compiuto dallo storico francese. Il materiale gli era in gran parte fornito dal Michaud medesimo, che, oltre la *Storia,* aveva pubblicata anche una *Biblioteca delle Crociate.*

Desiderando studiare il fenomeno religioso e politico

prima di ogni altra cosa, si rifece dagli storici che avevano partecipato alla spedizione e che pertanto avevano per il Nostro maggior valore. Riprese in mano Roberto il Monaco e la sua *Historia Hierosolymitana;* studiò Raimondo d'Agiles e la sua *Historia Francorum qui coeperunt Hierusalem;* compulsò attentamente Foucher de Chartres, il Gauthier e le loro *Gesta peregrinantiun Francorum cum armis Hierusalem pergentium,* le loro *Bella Antiochena.* Ma non lasciò da parte coloro che avevano narrato per sentito dire, essendo quasi contemporanei dei fatti ch'egli voleva a sua volta narrare. E cosí lesse il Baudry, autore della *Historia Hierosolymitana,* Alberto d'Aix, autore della *Historia Hierosolymitanae expeditionis;* fermò la propria attenzione sulle *Gesta Dei per Francos,* di Guibert, sulla *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum etc. usque ad annum 1184,* di Guglielmo di Tiro.

È stato detto che la stima concepita per il Michaud in questo lavoro di rifacimento, piú che di riscontro, da lui compiuto diminuí. Lo ha detto Stefano Stampa, nell'opera *Il Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici,* con queste parole: " Che non avesse un'alta stima della *Storia delle Crociate* del Michaud era una conguenza di queste sue numerose, pazienti, profonde ricerche." Ma la cosa non è interamente vera, e probabilmente il fatto che lo Stampa abbia detto cosí non è se non la esagerazione di quanto il Manzoni scrisse in una lettera al Fauriel sul concetto che il Grossi si era formato delle crociate: " Egli è arrivato a tale, che ogni invenzione di poeta e ogni giudizio di storico, che non risponda all'idea ch'egli si è fatto di quest'epoca, lo irrita."

Il Grossi, in verità, ebbe il Michaud per guida e duce. Lo ha dimostrato, oltre il Gamna, il Brognoligo, notando come egli discordasse dallo storico francese soltanto in una cosa: nella immagine che si era for-

mato di Tancredi, di cui il Michaud scrive che "altra legge non conobbe che la religione e l'onore, e fu sempre pronto a morire per la loro causa", mentre il Grossi lo vide superstizioso, violento, brutale.... Degli altri cavalieri cristiani il Grossi non si fece concetto diverso da quello che si era fatto il Michaud, e della crociata in genere accettò quanto il Michaud aveva scritto nei libri terzo e quarto della *Storia* di cui si parla. Due idee poi si fermaron principalmente nella mente sua, e cioè quella che "ciascun uomo dell' esercito cristiano aveva la sua storia particolare" e quella che il fatto dei pellegrinaggi in Terrasanta "si collegava con tutte le affezioni del cuore, con tutti i pregiudizi dell' umano intelletto."

La prima di queste idee gli permetteva di isolare, quando avesse creduto opportuno di farlo, dalla innumerevole folla dei crociati uno o alcuni di essi per narrarne le particolari vicende; la seconda gli concedeva libertà di immaginare qualunque privato avvenimento, collocando nei paesi di origine dei crociati la ragione prima dei loro casi, e in Palestina l'epilogo di essi. Cioè, siccome voleva fare un racconto che avesse avuto, oltre che cristiana, importanza nazionale, egli avrebbe potuto, pur trattando un soggetto da altri trattato, fermarsi piuttosto su alcuni personaggi che su altri, e discorrere d'Italia, o di Lombardia, o di Milano là dove si sarebbe stati portati a parlare piuttosto di Europa, non senza fermarsi sulla storia minuta dei paesi che stavan piú a cuore al poeta.

Dal Michaud il Grossi ebbe anche la prima notizia di un gruppo di crociati lombardi in Palestina, e la spinta per conseguenza a cercare le prove, tutte le prove, che gli avrebbero permesso di fermarsi su cotesto argomento: ricerca che egli fece, accostandosi alle fonti che meglio avrebbero potuto fornirgliele. I suoi autori pertanto, riconosciuti dall' Ambrosoli in un ar-

ticolo sui *Lombardi alla prima crociata,* pubblicato nella *Biblioteca italiana,* e dal Tommaseo in un altro articolo edito nella *Antologia,* furono specialmente il Fiamma, Landolfo il giovine, l'Abate Uspergense....

Il Fiamma aveva scritto: " *Ex civitate Medioluni mirabilis exercitus ultra mare ivit:* " e il Fiamma, che gli dava un contingente di milanesi degno, perché notevole, di esser cantato, diventò per lui l'autore principale. La sua industria di studioso fu tutta rivolta a trovare la conferma di siffatta asserzione. Landolfo il giovine, contemporaneo della crociata, non parlò di milanesi o di lombardi partecipanti effettivamente alla crociata, e disse solo che l'arcivescovo Anselmo IV fece cantare, per la sua diocesi, una canzone, colla quale si incitavano i lombardi a seguire i Franchi già partiti; ma l'Abate Uspergense dava ragione al Fiamma, dicendo che i lombardi seguirono effettivamente i Franchi. Soltanto, si mossero non subito, ma qualche tempo dopo, per essersi messi tardi d'accordo sulla opportunità o meno di partecipare alla crociata. E il Grossi ben presto non ebbe piú dubbio, molto piú che anche altri scrittori gli davano ragione.

Roberto il Monaco parlava di " *copiosam Longobardorum gentem;* " il Baudry noverava tra i crociati " *Lombardos et Longobardos;* " Guibert vi distingueva " *Itali, Longobardi et Alemanni.* " Non restava da vedere che una cosa, molto importante anch'essa, anzi importantissima; e cioè se le cronache, se le storie avessero dato notizia di qualcuno di cotesti italiani, lombardi e milanesi, e notizia tale da poter fare di essi i protagonisti del poema. E il Grossi cercò, frugò trovò.

Nella *Cronaca calendaria* e nella *Cronaca del Santo Sepolcro* si discorreva di Giovanni da Rodi, cioè da Rho, paese di Lombardia; e il Fiamma sulla loro fede raccontava che costui era stato niente meno che il condottiere dei milanesi: " *Joannes de Rodi, sive de*

Raude, crucem recepit et factus fuit capitaneus omnium militum de Mediolano crucesignatorum." Però c'era discordia sulla importanza di questo Giovanni da Rho. Qualcuno diceva che costui era stato semplicemente un banderaio; e appariva evidente che, se egli avesse avuto davvero parte principale nell'impresa, non sarebbe rimasto oscuro com'era rimasto, e si sarebbe scritto di lui piú di quanto non ci era stato tramandato.

Si sapeva molto di piú circa un certo Pagano, del quale aveva parlato il Michaud, dando al Grossi la principale notizia della partecipazione de' lombardi alla spedizione d'oltremare. Ne aveva parlato infatti a proposito di un'azione importante, come la presa di Antiochia; nella quale Pagano compariva uomo di fiducia di Boemondo, che l'aveva mandato a trattar la resa della città con certo Firoo, un armeno dall'anima perduta, che, per dar prova della propria fede, era arrivato a scannare un fratello!

Si sapeva pure di un certo Reginaldo, che, prima della crociata, era passato in Asia, vi aveva combattuto e poi rinnegato la propria religione. Non si trattava, come si vede, di uomini che fossero modelli di virtú: ma questo non impediva al Grossi che egli fermasse la propria attenzione sopra di loro piuttosto che su Giovanni da Rho. Il Michaud gli aveva, a questo proposito, fornito un altro concetto molto importante anch'esso; e cioè che ogni delitto poteva essere espiato col viaggio a Gerusalemme, e con atti di devozione sulla tomba di Gesú Cristo. Per un poeta che voleva non solo trattare un argomento cristiano, ma fare un poema di spiriti cristiani, piú i suoi personaggi erano stati sperversi, piú egli aveva buon giuoco. Lo spirito cristiano del poema non avrebbe potuto vivere se non nella redenzione del crociato pieno di male passioni e di delitti, compiutasi là dove Cristo aveva sofferto

appunto per conseguire ciò che della sua missione era lo scopo, e del cristianesimo la gloria, cioè la redenzione dell'umanità dal peccato originale. Un'opera di penitenza era la crociata, un'opera di espiazione doveva essere per forza l'azione dell'eroe principale.

Ma dove avrebbe colto il poeta gli elementi per mettere insieme la storia di delitti che gli occorreva per giustificare la pena? Le cronache intorno a Giovanni da Rho, a Pagano, a Reginaldo non offrivano piú di quanto abbiamo detto. E al poeta non restava che studiare le forme della perversità umana proprie del tempo delle crociate, fissarsele in mente, e costruire i caratteri e la storia de' suoi personaggi, mettendo in opera la sua personalità.

È il momento in cui lo scrittore lascia la storia per seguire la fantasia. Il Tasso, collo scopo di raffigurare gli errori dei crociati, aveva inventato Rinaldo; ma noi sappiamo che all'esempio del Tasso il Grossi non poteva ricorrere. Il Tasso si era creato un metodo per raggiungere il fine stesso che ora voleva raggiungere il Nostro, fondato sopra l'uso di un meraviglioso repugnante alla ragione. Invece, al pensiero del poeta si presentava naturale, anzi nel pensiero del poeta viveva l'immagine dello Scott, che lo aveva sedotto e preso con tanta forza da spingerlo a tentare l'opera per cui egli lavorava. E il fatto che, anche nell'inventare il poema, il Grossi si sia rivolto al romanziere scozzese è piú che certo. Quel che non è stato definitivamente chiarito si è questo: se egli lo abbia imitato largamente nel metodo, o molto strettamente nelle invenzioni.

Biografi e critici del Grossi sono stati imprecisi o eccessivi, i primi dicendo che egli ammirò e imitò l'*Ivanhoe*, i secondi adoperandosi per ricercare e poi additare i passi del romanzo scozzese che si ritenevano imitati nei *Lombardi*. Non aveva scritto il Manzoni al Fauriel quel che sappiamo sull'intenzione

del Grossi di far qualcosa di simile a quanto aveva fatto lo Scott nel romanzo su citato? Non aveva detto il Cantú che "la lettura della *Storia delle Crociate* del Michaud, unita a quella dei romanzi di Walter Scott...." lo invogliò a fare una novella relativa alla prima crociata? Il Cantú veramente aveva aggiunto qualche cosa di piú, cioè che di quei romanzi "alcuno il Grossi stesso tradusse per l'edizione del Ferrario"; ma alla cosa non si credette gran che, fino a quando lo Sforza, nel pubblicare i *Brani inediti dei "Promessi Sposi" di A Manzoni,* non ebbe riportato anche l'informazione contenuta nell'*Ape della letteratura italiana* del 1823, la quale, annuziando la pubblicazione della *Prigione di Edimburgo,* la dava come romanzo tradotto dal Grossi e documentava la sua asserzione col riportare dei versi evidentemente di maniera grossiana. Pur tuttavia, anche l'affermazione di cosí prossimo testimone dell'attività del Grossi, com'era il Cantú, che il Nostro, come altri amici del Manzoni, aveva atteso a tradurre lo Scott, serví a confermare la dipendenza dell'autore dei *Lombardi* dall'autore dell'*Ivanhoe.*

Il Gamna si mise all'opera per stabilire i punti di somiglianza generici e specifici fra il romanzo scozzese e il poema italiano: e, dimostrato che veramente il Grossi imitò lo Scott nell'innestare la storia nell'invenzione e l'invenzione nella storia, dimostrò anche come poi a un conoscitore dell'*Ivanhoe,* qual'era il Grossi, venisse fatto naturalmente di riprodurre caratteri ed episodi che si confacevano al suo argomento. Al che sentí il bisogno di contrastare il Brognoligo, in un suo studio su l'*Ivanhoe e i "Lombardi,"* diverso da quello su *Tommaso Grossi,* che abbiamo ricordato in principio e al quale ci siamo sempre riferiti quando del Brognoligo abbiamo parlato.

Il Brognoligo, dopo attento esame, venne nella con

vinzione che è inutile discutere con quale dei romanzi dello Scott i *Lombardi* son piú in relazione. Essi dipendono da tutti, e non somigliano a nessuno, nemmeno all' *Ivanhoe,* se non in quanto sono un romanzo storico, vestito di forma metrica, come l' *Ivanhoe* è un poema cavalleresco scritto in prosa. Ma anche questa mi sembra una conclusione un po' eccessiva, a mo' dell' altra, a cui lo stesso autore è ultimamente venuto nello studio complessivo sul Grossi, che il poema dei *Lombardi* sia un romanzo alla guisa di quelli dello Scott soltanto "per il proposito e per lo spirito coi quali il Grossi, guidato dal Michaud e dal Visconti, si mise all' opera, e pel suo temperamento razionalistico e realistico."

Non si può credere a una indipendenza assoluta delle invenzioni del Grossi dalle invenzioni dello Scott. Egli aveva in mente un crociato carico di delitti: e lo Scott nell' *Ivanhoe* aveva messo in iscena un templario, ch' era un fior di scellerato. Il romanziere scozzese era stato mosso a ciò da spirito protestante e quasi settario; ma intanto la figura da lui immaginata si accordava con la figura del crociato perverso, che andava componendosi nella mente del Grossi, imbevuta di razionalismo.

Due sono nell' *Ivanhoe* i personaggi piú torbidi, piú vigorosi nelle loro stesse tristezze: Bois Guilbert, sfrenato nelle proprie passioni fino a disprezzare ogni santità di sentimenti e di vincoli; e Front de Boeuf, parricida e, per questa sua colpa, perseguitato dai piú fieri rimorsi, specie in fine di vita. E di coteste due figure il Grossi, già fisso alla immagine dello spietato Firoo, dell' astuto Pagano, dell' infedele Reginaldo, doveva sentire il fascino. Gli aveva detto il Visconti essere ormai tempo che si lasciasse di dipingere soltanto i buoni, poiché esercitano sui lettori viva attrazione anche i cattivi, e piú viva i piú cattivi, "per una loro piú pervicace insistenza nel male, non priva di grandezza."

Dei crociati lombardi che conosceva, a rappresentare la parte del crociato perverso e penitente scelse Pagano, perché Pagano ebbe importanza grande nella resa di Antiochia, e quindi piú legittimamente di Giovanni da Rho, quasi sconosciuto alla storia, poteva diventare il principal personaggio del poema. Ma non si contentò di dargli a espiare le colpe del parricida Front de Boeuf, dello sfrenato Bois Guilbert; gli diede anche uno degli atteggiamenti che nell' *Ivanhoe* assume Riccardo Cuor di leone: quello cioè di cavalier misterioso.

Un cavalier nero nel romanzo dello Scott compie la funzione del cristiano perfetto, che, per ben meritare di Dio, dà senza ricevere, soccorre senza chieder premio. L' invenzione era interessante, e, sebbene non fosse comparsa allora per la prima volta nella letteratura, eccitò l' ansia, la curiosità, la meraviglia dei lettori, desiderosi di commozioni improvvise. Anzi, diventò ben presto di moda, anche in Italia. La Saluzzo, che noi sappiamo protesa verso le novità romantiche, la sfruttò prima, nella novella *I Saraceni nell' Isola di Sant'Opizio,* facendovi comparire in un torneo un cavaliere a ogni altro ignoto. E il Grossi non esitò a calcare le orme dello scozzese e dell' amica dell' amico suo, il Di Breme.

Pagano per espiare le proprie colpe, opererà il bene senza farsi conoscere. È insegnamento cristiano quello che obbliga a fare le opere di misericordia; e il medio evo, proprio per questo, aveva creato ospedali, confraternite, ordini religiosi, ordini cavallereschi. Pagano, riunendo in sé le qualità del fratellone e del cavaliere, soccorrerà i viandanti, curerà gli infermi, libererà i prigionieri, darà da bere agli assetati, seppellirà i morti. Ma è anche insegnamento cristiano che il bene si faccia occultamente: e Pagano non si farà conoscere da nessuno. Soltanto, la ragione del mistero di cui si circonderà non sarà unicamente quella che fa coprire con

un cappuccio il volto del fratello della Misericordia. Per un romanzo occorre qualche cosa di diverso.

Siamo all' invenzione madre di tutte le altre invenzioni. Pagano ha bisogno di occultarsi per isfuggire alla vendetta di un offeso, ch' è con lui in Palestina, e per poter morire soltanto dopo averne ottenuto il perdono. Chi sarà questo crociato? Pagano è dei primi, dei primi sarà il suo avversario. E la cosa piú naturale è che esso sia il capo de' crociati Lombardi, Giovanni da Rho. Cosí Giovanni da Rho piglia nel poema un posto, dal punto di vista della favola, importante, mentre, dal punto di vista della storia, rimaneva secondario. Il poeta può sbizzarrirsi, senza offendere la verità che gli sta tanto a cuore: può inventare che favola vuole facendo (puta caso) perfino fratelli i due personaggi.

I due uomini debbono esser legati fra loro da vincolo strettissimo di sangue perché atroce deve essere l' offesa e il rancore che li dividono. Le discordie domestiche erano frequenti nei tempi che il poeta intendeva descrivere, sia che traessero motivo da ragioni di parte, sia che fossero originate da ragioni sentimentali. Queste, in un romanzo come quello del Grossi, dovevano prevalere. Non per nulla il Visconti, e per mezzo del Visconti i romantici tutti, consigliavano al poeta di tener conto, oltre che delle fiere passioni, dei dolci sentimenti. La donna non poteva mancare nell' opera del Nostro; donna lontana e donna presente; donna che entrava nell' antefatto, e donna che viveva, palpitava nella vicenda rappresentata nel poema, anch' essa però plasmata, per quanto fosse possíbile, secondo la piú scrupolosa realtà storica.

La storia parlava delle donne rimaste a casa, mentre i mariti, mentre i figli varcavano il mare e combattevano in Palestina, attendendoli, nell' ansia che la guerra e i disagi li avessero uccisi. Il Michaud rac-

contava di Ida, contessa di Hainaut, che aveva aspettato per lungo tempo il marito nella piú grande tristezza; ma narrava anche, come, non potendo da ultimo resistere, si fosse imbarcata e l'avesse raggiunto. E narrava di un volgo di donne e di fanciulle peregrinanti per voto fatto o per voto loro imposto. Nulla di straordinario se la donna cagione d'ira fra i due principali lombardi rimaneva in Italia, se un'altra donna, figlia o nipote, per esempio, li seguiva in Terra Santa, per peccare e per redimersi anch'essa.

L'eroina del romanzo del Grossi doveva esser cristiana, poiché non si poteva ricadere nell'errore rimproverato al Tasso di aver creato Erminia, Clorinda e Armida contrariamente ad ogni verità dei tempi e delle cose. Eroine come quelle fra i maomettani "non furon mai vedute" e l'averle inventate era cagion di falsità quanto alla rappresentazione de' costumi asiatici. Le donne mussulmane vivevano negli *harem*, come schiave, date all'ozio, alle lascivie, agli amori e agli odî repressi. Ma, per quanto cristiana, l'eroina che il Grossi andava immaginando non poteva aver rapporti d'amore coi crociati. L'amore di Fiorina e di Sveno, di Gildippe e di Odoardo era rimasto sterile. Tale avrebbe dovuto rimanere ogni amore consimile. I crociati erano dei penitenti, e dato a vita religiosa aveva ormai concepito il Grossi quel suo personaggio principale, che si sarebbe incarnato in Pagano. Se di un amore si doveva parlare, non si poteva che raccontar quello di una donna cristiana per un saracino, o viceversa.

Esaltando il poema del Wieland intitolato *Oberon*, la Staël aveva ricordato come in esso la figlia di un sultano si innamori di un cristiano, e cristiana si faccia essa stessa per poterlo sposare. Quello prodotto dall'incontro di due fedi diverse è un bel giuoco di passioni, produce un bell'intreccio di vicende; e può da ultimo vittoriosamente dimostrare, per opera di un poeta cri-

stiano, la virtú redentrice del cristianesimo. Similmente, narrando di *Ivanhoe,* lo Scott aveva narrato anche dell' ebrea Rebecca, innamoratasi del cavalier cristiano, che splendette agli occhi suoi per gentilezza e valore sopra ogni altro; e il Grossi, oltre che i suggerimenti della Staël e l' esempio dello Scott, aveva dalla storia la figura del bello e giovine principe che gli occorreva per innamorare la sua eroina, nella persona del figlio del signore di Antiochia, nella persona di Saladino.

L' amore dei due giovani, appartenenti a due genti, a due fedi, a due campi contrari e nemici, non poteva esser felice. E mentre la cosa ben conveniva a un poema romantico, corrispondeva perfettamente alla verità della storia, che offriva infinite ragioni per rendere tragica la passione di un guerriero pagano e di una fanciulla cristiana. Bastavano le vicende guerresche a ostacolarla, e nello stesso tempo a collegare strettamente alla crociata la vicenda privata di cotesto amore: collegamento che era necessario cercare per farlo legittimamente entrare nel poema.

Saladino rappresentava il mondo musulmano. Nella storia della crociata il Grossi aveva la esposizione della vita esterna dei maomettani in rapporto coi cristiani; nella storia della vita e delle passioni di Saladino egli offriva la pittura dell' intima esistenza dei pagani. E dalla descrizione dei sentimenti della sua eroina, come di quelli del figlio di Acciano (o Cassano) dalla esposizione dell' infelicità che le fedi, l' ostilità delle nazioni procurano a due giovani cuori, dalla dimostrazione della finale conversione o dell' uno o dell' altro alla fede dell' amato, il poeta avrebbe potuto arrivare alla rappresentazione dei rapporti che, al di sopra delle ostilità delle moltitudini, portavano qualche cristiano a farsi giaurro, qualche maomettano a battezzarsi....

Ma, poiché egli era poeta cristiano, non avrebbe

potuto tollerare la vittoria di Maometto: anzi, avrebbe dovuto mostrare prima la superior forza della ragione illuminata dalla fede sulle passioni, poi la maggior bontà della religione cristiana in confronto della maomettana. Intorno alla disgraziata vicenda dell'amore della fanciulla lombarda con il cavaliere antiocheno, con l'aiuto ad essa portato da Pagano, col soccorso recato dallo zio alla nipote, avrebbe potuto compiersi il beneficio che Pagano era tenuto ad esercitare verso i congiunti offesi. Il miracolo del perdono da parte di questi concesso finalmente al penitente sarebbe sbocciato con facilità, e avrebbe introdotto nel poema quel meraviglioso che solo era compatibile colle teorie romantiche; meraviglioso fondato non già su macchine e artifici coreografici, introdotti per sorreggere e illuminare un mondo fantastico di angeli e di demoni, ma sulla potenza delle forze dell'anima umana, e sulla grazia divina che le dirige.

Il Grossi vide in un sol blocco, di marmo o di creta ancora non si può dire, le figure dello zio e della nipote. E a torto, dietro le affermazioni inesatte di alcuni contemporanei del poeta, si credette dai piú che il poeta avesse concepita isolatamente la figura di Pagano, e isolatamente quella di Giselda. Michele Barbi, nel suo studio *Sulla genesi dei "Lombardi alla prima crociata,"* dimostrò, sebbene in modo diverso da quello qui tenuto, l'unità fondamentale del poema grossiano, che non risulta per nulla, come volle l'Ambrosoli, da due novelle separate incluse nella unica cornice della crociata.

Il Grossi avrebbe per l'Ambrosoli, per il Cantú, e per altri, non già pensato a un poema, come invece si è visto che pensò, ma a due componimenti, molto simili alla *Fuggitiva* e alla *Ildegonda.* Certo, oltre che dalla *Storia delle crociate* del Michaud, oltre che dallo *Ivanhoe* dello Scott, egli trasse dai propri precedenti

artistici elementi importantissimi, che figurano nel poema, e lo mostrano strettamente legato colle novelle sopra ricordate: ma dir questo non è per nulla menar per buone affermazioni che contrastano con tutta la storia dei *Lombardi*.

Il poeta che aveva fatto piangere narrando la morte infelice delle sue fanciulle, doveva far pianger narrando la morte non meno dolorosa della sua eroina. Essa era condannata a morire prima ancora che fosse nata e cresciuta nella mente del suo creatore. Ed era condannata a morire romanticamente, dopo aver romanticamente vissuto. Inutile, altrimenti, spendervi attorno fatica e tempo. Le donne non l'avrebbero sopportata, ed il Grossi era ormai il poeta delle donne. Quanto ai particolari della fine della fanciulla, c'era grande possibilità di scelta, nella storia delle crociate. I disagi del viaggio, le violenze cieche delle battaglie, le oppressioni del nemico diventato padrone, le sofferenze della fame, gli ardori della sete.... tutto sarebbe stato buono per far morire una donzella, già travagliata dall'amore.

Forse il poeta sceglierà la sete. Quello della sete è l'episodio piú caratteristico della prima crociata; tanto che colpí l'immaginazione di tutti i poeti epici precedenti, che trattarono l'argomento suo stesso: il Tasso, il Bargeo, il Semproni.... Ed era episodio al tempo medesimo cosí romantico, che anche Bartolommeo Sestini, nel 1822, si compiaceva di una bella descrizione dell'arsura maremmana nella novella che andò di pari, nell'estimazione del pubblico, coll'*Ildegonda* del Grossi, cioè la *Pia dei Tolomei.* Una morte per sete rappresenta una felice novità per un poeta che ha già due morti per consunzione sulla propria coscienza!

Comunque, la materia storica al Grossi non manca: c'è da sospettare che egli ne abbia troppa, o che per lo meno, abbagliato della ricchezza immensa del qua-

dro offertogli dal Michaud, lui, abituato alle figurazioni schematiche, e, in confronto, generiche dei poeti che l'avevano preceduto, perda la nozione esatta del vero, la sicurezza del colpo d'occhio, per cui, pur nella folla, si sa distinguere il principale dal secondario. Egli ha dinanzi a sé un esercito vario di genti, un armento diverso di pellegrini, e li vede avidi, rissosi, superstiziosi. Lo interessano i costumi, le armi, la miseria e la richezza; gli pare che non sia da trascurare fede e ignoranza, ingenuità e perversione. Inganni, litigi, duelli, processioni, atti di valore, crudeltà, tutto è cosí significativo e insieme cosí pittoresco, che, per ben dipingere il tempo, gli uomini, l'impresa, il Grossi sente di non poter nulla trascurare, pur avendo in mente di scegliere i fatti piú significativi e di fermarsi ad essi.

Questo sappiamo con certezza; che il Grossi nell'attendere a preparare il suo lavoro intendeva di fare una selezione accorta ed efficace dei fatti della crociata. Ce lo dice il Visconti, che nel libro già da noi citato quando parlammo del suo *Saggio sullo stile*, ebbe a scrivere: “Al signor Grossi premeva di scolpire con forza alcuni fatti, e di rappresentare fedelmente la tempra singolare dell'animo dei tremendi crociati.... coniare, se la frase è permessa, una serie di medaglie, le quali fossero a poetico ricordo delle morali, economiche, religiose e guerriere opinioni di un sí straordinario ed inimitabile esercito di conquistatori e di pellegrini....”

Se non che scegliere è difficile quando si hanno in animo tante cose. Anche a voler esser molto sobrii si finisce sempre coll'insaccar giú troppa roba, specie, se questa roba sembra tutta buona, e appetisce per la novità. Inoltre il Grossi non si contenta di esser poeta: il Grossi vuol essere anche filosofo, vuol dare un giudizio sui crociati. L'aggettivo del Visconti, che

li definisce "tremendi" è un aggettivo che nasce probabilmente dalla conoscenza che lo scrittore ha del criterio del Grossi intorno agli uomini della crociata. Né il Grossi ha dimenticato, fuori del poema, di dirci anche meglio quale fosse il suo atteggiamento preciso nel tempo in cui lavorava a preparare il poema.

Scrisse egli infatti al Cantú il 27 aprile 1826, quando il poema era già finito e in parte almeno pubblicato: "Quel tal fatto di cui mi parla io l'ho preso dalla vita di San Romualdo; ch'io non avrei arrischiato di inventare una cosí pazza cosa. Ma non l'ho trovato in Fleury, bensí nella raccolta dei Bollandisti...." Le parole "sí pazza cosa" hanno grande importanza; e rivelano che il Grossi scelse con animo ostile ai crociati, senza nessuna simpatia per essi, inteso a creare anche nel lettore una profonda avversione verso le turbe che passarono in Terrasanta, portandovi miseria, perversità, ingiustizia, strage....

Evidentemente, anche a preparazione compiuta, la simpatia maggiore del poeta non era per le creature che avrebbero dovuto vivere di intensa vita innanzi al suo pensiero, e dominarlo, e farlo vibrare per i loro odî e per i loro amori, per la loro fede e per la loro ribellione a ogni santità, ma per certi loro atteggiamenti, che ne avrebbero assicurato il successo letterario, per certe vicende, che soddisfacevano la speciale curiosità del tempo, e per il tipo del componimento ch'egli si accingeva a scrivere, didascalico, storico, romantico insomma a suo modo di vedere per forma e contenuto.

Molto si preoccupava perfino del come lo avrebbe chiamato. Poema? romanzo? canti? Abbiamo qualche eco di questa sua incertezza nelle lettere e negli altri scritti degli amici. Scriveva il Manzoni al Fauriel: "Grossi è al secondo canto del suo *romanzo poetico.*" E faceva sapere all'amico francese il Visconti. "Grossi è alla metà del suo *poema in ottava rima.*" Ed è im-

portantissima a questo proposito, come conclusione, la notizia contenuta nei *Promessi Sposi*, circa una certa "*diavoleria* di crociati e di Lombardi" che il Grossi preparava e che avrebbe fatto un bel romore, conclusione scherzosa che il Grossi, traducendola in parole serie, trasformò nella definizione vaga, che poi pose sotto il titolo del poema: "*Quindici canti*."

Comunque, il poeta aveva la certezza che il suo lavoro, per la novità o le novità di cui era pieno, sarebbe stato cosa non spregevole, e pensò con esso di assolvere il debito maggiore della sua vita: quello che aveva verso lo zio prete, il quale vi avrebbe visto splendere la grazia divina, vi avrebbe trovato condannate le miserie umane, vi avrebbe sentito alitare l'amor del paese natio, della Lombardia, dell'Italia, vi avrebbe visto far prova di arte insolita, trovato la dimostrazione dell'ingegno del nipote, la giustificazione della tenacia di lui a scriver versi, la vendetta della *Prineide*.... un insieme di cose queste, che, a chi guardava al di fuori dell'arte, ispiravano grande simpatia.

Il Grossi si rivelava sempre piú un "buon ragazzo" non privo di ingegno. Gli amici lo covavano come un uovo prezioso. E invero egli si cattivava l'animo loro con le buone qualità morali, li incuriosiva colle promesse dell'ingegno, li legava a sé lavorando per le loro dottrine, per la loro causa....

Il pubblico non poteva rimanere indifferente a tutto ciò; e attese dal Grossi qualche cosa di nobile, di bello. Quando nel 1826 l'opera uscí, vi si buttò sopra con la piú grande curiosità, con la piú grande avidità. Si attendeva almeno almeno la commozione che si era avuta dall'*Ildegonda*. Ma la preoccupazione stessa di commozione siffatta aveva rovinato il poeta nell'opera, e lo rovinò la delusione nel giudizio che si diede di essa.

CAPITOLO II

Se non che, prima di discorrere dell'accoglienza fatta dal pubblico e dalla critica ai *Lombardi*, è necessario dire che cosa, dopo tanta preparazione culturale, dopo tanto lavorio fantastico, dopo tanti ragionamenti teorici, venne fuori dalla penna del Grossi, e come si presenta alla nostra considerazione l'opera di lui, presa nel suo complesso e nei suoi particolari.

Il poema comincia colla descrizione dell'esercito e delle turbe cristiane, affollantisi alla Bocca delle prede. Smarrita la strada fra i gioghi del Tauro, pellegrini ed armigeri si accalcano per una via difficile, dove i primi sono spinti dagli ultimi sopravvenienti. Una fanciulla, seduta sopra un cammello, circondata da donzelle che le fanno scorta, sta per precipitare in un burrone. Ma un giovine la salva, pur cadendo invece di lei.

Un romito, che aveva la sua dimora in mezzo alle impervie giogaie e che aveva tutto osservato, si accinge a salvare il caduto, si cala nel baratro, raggiunge l'acqua e strappa alla morte il giovine cristiano, portandolo fino alla propria grotta, dove il misero riprende i sensi e si ristora. Interrogato, narra di sé e de' suoi che son Lombardi; racconta com'è stata predicata la crociata e come anche i milanesi vi han preso parte. Il romito, udendolo, si turba. Viene naturale la voglia di chiedere: Chi è costui? Ma ci darà qualche lume in proposito un armeno, che gli porta il cibo alla grotta, e che, essendo stato dato per guida al giovine desideroso di lasciar l'eremita per raggiungere il campo cristiano, strada facendo, racconta dell'ignoto personaggio, dal quale, oltre quello di accompagnare il guerriero cri-

stiano, ha ricevuto un altro incarico: l'incarico di ottenere da Pietro l'Eremita che il penitente lasci la grotta per prender parte alla spedizione crociata. Un voto costringeva infatti costui a non allontanarsi dal luogo della espiazione.

Egli aveva da purgarsi di gravissime colpe. Un peccato d'amore pesava sulla sua coscienza. Bastava che egli vedesse qualche donna, le cui sembianze ricordassero una donna a lui nota, perché egli fosse preso da grande agitazione. Ma la durezza della penitenza, e la sincerità della contrizione gli avevano intanto acquistato fama di santo, fino al punto che qualcuno aveva tentato anche di ucciderlo, pur di serbarne le reliquie; e lo aveva costretto, per difendersi, a usargli violenza.... Dalle violenze, del resto, egli non rifuggiva, specie se ne erano oggetto gli infedeli.

Di piú, per ora, non possiamo sapere. Il poeta, rimandando ad altro momento maggiori schiarimenti, ci fa giungere al campo cristiano, e ci presenta il capitano de' lombardi, Arvino da Rho, che è poi il padre del giovine salvato, Gulfiero, e della fanciulla ch'era stata prima in pericolo, Giselda. Arvino da Rho sta a consiglio dinanzi ad Antiochia con altri capi e riceve il giovine con pianto invece che con gioia, perché, se il figlio è riacquistato, la figlia è perduta. Essa è stata fatta prigioniera dai mussulmani in uno scontro avvenuto sotto le mura della città, dove i cristiani si sono arrestati per averne ragione, prima di proseguire alla volta di Gerusalemme. Inoltre, vi sono difficoltà, e non poche, nel campo. La penuria dei viveri è grande; gli Egiziani minacciano di arrivare in soccorso de' loro fratelli di Palestina; e il maggior sostegno de' cristiani. Pietro l'Eremita, è fuggito, poiché v'era chi a lui faceva colpa dei mali dei crociati e dei pellegrini assillati da tanti guai. I pagani, poco dopo, assalgono i cristiani, e il capo di essi sta quasi per uccidere Gul-

fiero e non l' uccide soltanto perché.... perché somiglia a Giselda, che il mussulmano conosce.

Egli è il figlio del sultano di Antiochia, è Saladino; e Giselda, rapita, era stata portata, bella e invidiabile preda, nell' *harem* di suo padre, ove la madre di lui l' aveva accolta con pietà, essendo essa nascostamente cristiana. Presso la madre, Sofia, il giovine principe l' aveva veduta: e aveva da lei sentito narrare la storia per cui era capitata in Palestina: triste storia, in cui figurava uno zio violento, che, preso di illecito amore per la moglie del fratello, era giunto a tentar di uccidere il proprio germano, e aveva ucciso, per isbaglio il padre. Accortosi del parricidio, benché si fosse già impossessato della donna amata, l' aveva rimandata al marito, ed era fuggito lontano. Nella cattività la donna aveva fatto voto di mandare in Terrasanta la creatura di che era già grave, e molti anni dopo, movendosi la crociata, e seguendola il marito e il figlio, aveva infatti affidato Giselda ad Arvino e a Gulfiero.

Le vicende della fanciulla eran degne di pietà; molto piú che la fanciulla aggiungeva come il fratello, a suo credere, fosse perito nelle gole del Tauro. Saladino non poteva rimanere insensibile, e si era innamorato della vergine cristiana: quando, nel combattimento, ne scorse le sembianze sul viso del guerriero venutogli sotto, lo riconobbe, e non lo uccise. Gli tolse soltanto un cinto, che portò alla fanciulla, la quale capí che il fratello era vivo, che Saladino era stato generoso, e ricambiò ardentemente la simpatia che il principe mussulmano aveva concepita per lei, non senza speranza di trarlo alla propria fede.

Intanto il romito aspettava impaziente il ritorno dell'Armeno, che doveva portargli il permesso di scendere al campo cristiano; ma, prima dell'Armeno, ecco giungere alla caverna Pier l' Eremita in persona, fuggitivo dinanzi a Tancredi, che gli si era messo alle cal-

cagna e lo inseguiva furibondo per ricondurlo al campo. Il romito lo accoglie, lo ripara, trattiene Tancredi dall'usar violenza al sant'uomo, anzi, curvandosi dinanzi a lui, obbliga Tancredi a inginocchiarsi insieme.... Pietro li benedice, parla loro rapito, li infervora, poi con tutti e due, pieni d'ardore religioso, torna al campo cristiano.

Il Lombardo entra a far parte delle schiere di Boemondo: e non va al campo di Arvino per non essere riconosciuto, poiché esso non è che il fratello del capo dei lombardi, non è che lo zio di Gulfiero e di Giselda. Si scopre la cosa quando, aggirandosi egli intorno Antiochia, si imbatte in Pirro, ch'era stato complice in patria de' suoi delitti, e che, passato in Palestina, aveva rinnegato la propria fede. Si era trovato in Antiochia all'arrivo dei cristiani, e ora n'era uscito per cercare fra i cadaveri dei caduti nell'ultimo scontro quello del figlio, che non era tornato, e che egli reputava ucciso.

Pagano, ché tale è il nome del penitente, vuole sfuggire all'ira dei parenti per aver agio di far del bene, e riscattare i propri torti. E saputo che il figlio di Pirro non è fra i morti, ma fra i prigionieri, pensa di trar partito dalla cosa a vantaggio dei cristiani. Propone quindi a Pirro di aprir le porte di Antiochia ai crociati per riavere il figliuolo, il che Pirro fa; sicché i cristiani entrano nella città, mettendola a ferro e a fuoco, non senza grave pericolo di Giselda che perirebbe, se Pagano, ormai edotto di tutto, non ne andasse in traccia, e non la portasse alla tenda paterna, contendendola a Saladino.

La fanciulla però è tutt'altro che lieta di cotesto, e al padre che la vede triste, confessa il suo amore, destandone le ire, e quelle del fratello. Poi, a un segreto invito dell'amante, che le ha mandato un messo, fugge, seguendolo sul Libano, galoppando con lui alla volta di Damasco. Mentre essa fugge, i cristiani vengon

chiusi nella conquistata Antiochia da un esercito persiano sopraggiunto.

La fame li tormenta, e li tormenta il sapere che l'Imperatore di Bisanzio, il quale avrebbe dovuto venire in loro soccorso, è tornato indietro, abbandonandoli. Si risolleva un tratto la speranza dell'aiuto di Dio, suscitata in loro dal ritrovamento, che sembra miracoloso, della lancia che trafisse il costato di Cristo, e che era stata sepolta sotto un altare, in un luogo rivelato da un sogno a un veggente di Provenza.... E osano mandar Pietro l'Eremita a Cherboga, re dei Persiani, per ingiungergli di togliere l'assedio.

Pietro vien trattato male. Ci vuol altro che parole per respingere i Persiani! Occorre una battaglia, che i Crociati vincono, non ostante le rivalità, le risse che li travagliano. Pagano contende col conte di Tolosa, perché questi, non lui, aveva messo la propria bandiera sulla cittadella d'Antiochia; Arvino infuria contro Pirro, che ha incontrato e riconosciuto come antico complice di Pagano.... Gulfiero per suo conto ha sentito dire che lo zio si aggira celatamente nel campo, e ne va in traccia per trarne vendetta. Pagano però è corso sulle peste di Giselda, che sa fuggita.

La cerca a lungo, inutilmente. Ma una notte, da una caverna ove s'era ritirato per dormire, vede nella campagna d'intorno un lume, e sente un pianto. Accorre. È Giselda che si lamenta sul morto Saladino, morto perché nella battaglia e nella fuga era stato ferito, e aveva portato la piaga senza curarla; morto senza che Giselda avesse fatto in tempo a battezzarlo, come avrebbe voluto. Non avendo fiducia di ritrovarlo in cielo, la giovinetta, fuori di sé, fa proposito di rinnegar la sua fede, per seguirlo all'inferno. Pagano la trova in questo delirio; la conforta, si fa conoscere, e traendola seco si incammina con lei verso Antiochia.

Ma i cristiani si son mossi verso Gerusalemme, gravi

dei soliti odî, dei soliti rancori. Arvino ha avuto con Pirro un duello, che è stato giudicato sfavorevole a lui; ed egli nutre malo animo contro Boemondo, che in tal senso si era espresso. Il popolo crede di dover dubitare dell'autenticità della sacra lancia, e intende che il veggente di Provenza si sottoponga alla prova del fuoco, se non vuol esser ritenuto un mistificatore. Il provenzale si sottomette, esce incolume dalle fiamme, e la plebe lo uccide, ne fa a brani i vestiti, strazia il suo stesso cadavere per averne reliquie....

Ma il piú grave tormento da cui sono afflitti i crociati è quello della sete. Infierisce una terribile siccità. Tutti ne soffrono: anche Pagano e Giselda, oramai arrivati al campo, presso Gerusalemme; la fanciulla piú del guerriero. Non è possibile aver acqua; chi può trovarne corre il pericolo di rimanere ucciso da chi ne è senza e gliela contende. Cosí accade a Pirro, assalito e morto mentre ne porta al figliuolo languente.

Il Siloe di tanto in tanto reca un'ondata di acqua. Pagano accorre alla corrente fugace per aver di che dissetare la nipote. Vi incontra Gulfiero, da cui non è ancora riconosciuto come Pagano, e con lui reca acqua alla giovinetta; ma essa ha ormai la gola chiusa, e, non potendo bere, sentendosi mancare, si versa l'acqua sul capo come per ribattezzarsi e muore purgata dei propri errori.

I due seppelliscon la fanciulla; ma, dopo compiuto l'atto pietoso, Pagano scompare di nuovo; il che fa sí che Gulfiero sospetti sull'esser vero del crociato misterioso. Soltanto si accorge che è avvenuto in lui un mutamento: egli non odia piú, ma nutre ora per lo zio, che tanto ha fatto per lui e per Giselda, un senso di profonda gratitudine.

Del resto, son giorni di perdonanza. Si sta per assalire la città, prima che ai nemici arrivino i soccorsi egiziani, già in via, già prossimi tanto, che sono stati

mandati ambasciatori ai cristiani per imporre loro di ritirarsi. Arvino da Rho ha risposto ai legati che quanto domandavano era impossibile; e i preparativi per la battaglia sono stati intensificati. Per ottenere il soccorso del cielo, si fa processione di perdonanza, e si indíce indulgenza plenaria.

L'Eremita predica. Pagano è presente, fra gli altri. Mosso dalle parole del predicatore e dall'esempio di tutti i crociati, il parricidia pentito, l'insidiator del fratello, l'innamorato della cognata, si getta ai piedi di Arvino. Gulfiero lo addita al padre come il proprio salvatore, come il benefattore di Giselda, e Arvino gli butta le braccia al collo. Anche la cognata, Viclinda, ch'era giunta d'Italia cogli ultimi navigli, perdona a colui che aveva peccato per lei.

Pagano, redento, fa il suo dovere nell'assalto alle mura di Gerusalemme; ma nella mischia riman ferito, e viene portato via dalla battaglia, benché contro sua voglia. Si dibatte infatti per tornar nella mischia, e finisce per cader prostrato. Allora comincia per lui un'agonia piena di terrori. Egli ha la visione dei propri delitti, e ne soffre. Séguitino almeno il fratello e il nipote l'opera di redenzione, combattendo ancora per lui! L'esercito cristiano muove alla volta d'Ascalona, per incontrarvi gli Egiziani; e Arvino e Gulfiero partono per l'ultima prova. Presso il morente rimane, consolatrice, Viclinda.

È un benefizio che essa gli concede e che egli apprezza; ma la gioia suprema di Pagano è il ritorno del fratello e del nipote cogli altri vincitori. I cristiani han bene meritato della misericordia celeste, e Pagano può morire. Chiude infatti gli occhi tranquillo, come un santo, e vien sepolto fra il cordoglio e le laudi di tutti. I crociati tornano in Europa, lasciando in Asia, a Gerusalemme, soltanto Goffredo e Tancredi.

E qui *finis chartae viaeque* avrebbe detto Orazio;

ché infatti, coll' arrivo dei lombardi a Milano, termina il poema, che dai lombardi aveva preso il titolo, e che di un lombardo, come si vede, aveva fatto il personaggio principale. L' eroe del romanzo è veramente Pagano, uomo di violenza e di pietà, di passione sfrenata e di pentimento tenace. Egli uccide anche nella vita di espiazione, egli adopra subdole arti anche per far bene, egli ama anche quando cerca purgarsi di ogni mala passione.... ma finisce col benificare quelli stessi cui ha fatto del male, col redimersi ottenendo il loro perdono e quello di Dio. Muore martire, lascia fama di santo.

Arvino è secondario in confronto di lui, benché sia il capo delle genti lombarde, e lo si vegga a consiglio cogli altri duci, e lo si ascolti rispondere agli ambasciatori nemici. Cosí doveva essere e cosí fu. Maggiore importanza, benché anch' esso appaia in seconda linea, ha Gulfiero, che è in certo modo il vero e proprio antagonista di Pagano, perché è lui che ne va in cerca, perche è lui che vuol ucciderlo, perché è lui che per primo lo perdona. Pirro è soltanto figura episodica, e introdotta per dipingere i tempi e gli avvenimenti con colori storici.

Grande posto, in relazione stretta con Pagano, bisogna riconoscere, come nell' intento del poeta cosí nella composizione del poema, a Giselda, che è la figura femminile parallela alla maggior figura maschile immaginata dal Grossi. Giselda è la nipote dello zio; ne ha le incomposte passioni; ne ha gli impeti folli; si lascia vincer dall'amore, vive per l'amore, muore per l'amore. La donna, in quei tempi altro non poteva fare. Amare e pregare. Anche Viclinda lo dimostra, Viclinda, la quale, oltre che moglie amante del marito e madre affettuosa, è donna di pietà. Ma Viclinda, come donna di casa e non di mondo, sta nell' antefatto, quasi nascosta, e riappare appena nell' epilogo. Le donne dell' *harem*, son perso-

naggi decorativi: di modo che, come il poeta voleva, il poema si svolge tutto intorno ai due protagonisti maschio e femmina, Pagano e Giselda.

In essi dovrebbe esser riposta la ragion prima della bellezza dell'opera, piuttosto che negli altri. Ma Giselda e Pagano, non ostante l'industria dello scrittore, son due personaggi mancati. Pagano, che il poeta ha immaginato uomo di delitti, nel poema ci appare soltanto come penitente. I suoi delitti sono raccontati, dall'Armeno prima, da Giselda poi; e solo nell'episodio delle trattative per la presa di Antiochia torna fuori per un poco l'antico uomo di frode e di malizia. Ma frode e malizia questa volta sono messe in opera a fine di bene, e posson quindi parer meritorie....

Che Pagano fosse uno sperverso bisogna crederlo sulla parola di chi lo dice, come bisogna credere che fosse un valoroso. Oltre le poco straordinarie prove fatte in Antiochia per strappar Giselda a Saladino, egli ha al suo attivo soltanto il combattimento sulle mura di Gerusalemme, dove non si può dire che si distingua molto dagli altri. Di piú non può. La storia lo impedisce. Se avesse compiuto imprese singolari, egli sarebbe rimasto nella memoria degli uomini per qualcosa di meglio che una frode.

Lo scrupolo storico del poeta impoverisce la figura di Pagano, balenato forse a bella prima dinanzi agli occhi del Grossi come un personaggio Byroniano, un corsaro, un giaurro, ritiratosi nella solitudine a piangere un suo amore, a spiare un suo delitto. Egli si riduce a non essere che un romito intento a far opere di misericordia, e ci stanca collo spettacolo della protratta penitenza, del lungo rimorso. Alla fine del poema, quand'egli muore, si respira. La sua morte è il termine di una lunga noia!

Giselda persuade di piú, a prima vista, interessa di piú. Creatura d'amore, il poeta l'ha fatta idolo di

tutti, uomini e donne, e soltanto le femmine dell'*harem* la scherniscono; ma da questo scherno essa dovrebbe essere inalzata, risultando odiata perché diversa, molto diversa dalle infelici schiave di un sultano e di un costume, che le ha fatte strumenti di piacere e nulla piú.

Dopo aver cercato di interessarci cosí ad essa il poeta vuol sedurci, facendoci assistere al destarsi dell'amore nel cuore di lei, al crescere della passione. Poi ci fa domandare: Ma sarà felice questo affetto? E, mentre ci induce a credere di sí, perché la fanciulla divien cara alla madre di Saladino, perché Saladino si lascia vincere dalla pietà per i casi di lei, ci mostra che la felicità di Giselda è impossibile, perché essa viene strappata al suo caro e ricondotta, nolente, alla tenda paterna. Naturalmente, essa fuggirà. Un'amante romantica non può, per esser davvero romantica, tollerar freni alla propria passione. Giselda è figlia delle donne della Staël: e difatti abbandona il campo cristiano al primo richiamo dell'amante, sale fremebonda in groppa al cavallo di lui, si allontana con lui fra i cedri del Libano. La pazza galoppata le dà l'estasi, le dà il rapimento, che l'anima sua agognava.

Ma qui il poeta non la segue piú. Egli è pudico, e si dà cura di dirci che Saladino è ferito. Giselda resterà vergine intatta. Amore romantico sí, pensa il Grossi, ma non troppo. La morale sia salva! Cosí la colpa di Giselda rimane una colpa in potenza e non in atto. L'unico errore che la fanciulla commette è quello di disperarsi e imprecare quando Saladino muore; ma il tentativo di rinnegar la propria fede, pur di seguir nell'inferno l'amato, viene corretto dal battesimo che essa stessa si rende, prima di morire.

Il poeta porta il lettore dinanzi alle situazioni drammatiche, e poi chiude a un tratto il sipario, spenge i lumi, si tace. Il pubblico si accorge di avere speso

male i propri soldi e protesta. Oppure desta nello spettatore la curiosità, la eccita, promettendo di spiegar piú tardi, a tempo opportuno, quel che si desidera sapere, e, mentre il desiderio diventa una ragione di godimento, egli toglie ogni piacere mancando di parola a se stesso e svelando fuori dí posto tutti i suoi segreti. Fatto di Pagano un personaggio misterioso, rivela immediatamente la ragione del suo occultarsi; buttata Giselda in braccio a Saladino, tira un velo sulla coppia, ma avverte che la situazione non è pericolosa per la ragazza.

Il Grossi sente che ciò gli nuoce, ma null'altro sa fare, per rimediare all'inconveniente, che spostare l'attenzione del lettore. Quando ci ha fatto capire chi è il romito, sotto le cui spoglie si cela Pagano, ci narra di Giselda; quando ci ha disilluso su Giselda, torna a Pagano, credendo cattivarsi la nostra attenzione e avvincerla col narrarci di lui infinite cose inutili. Cosí il poema, immaginato come un circolo perfetto, col suo centro generatore fisso, costante, appare come un ellisse, con due fuochi diversi, ma non come un ellisse regolare.

Non risulta evidente che Giselda è la mano per cui Iddio arriva a benedire Pagano, in quanto che, senza i benefizi di questo a quella, il cuore di Gulfiero non sarebbe volto a favor dello zio. E appare invece che il perdono concesso al peccatore arrivi senza contrasti, arrivi troppo facile. Appare anche che il perdono arrivi troppo presto: troppo presto, intendo, rispetto all'estensione del poema. Dopo il perdono che vuole di piú il poeta? Ah, sí: vuole qualche cosa; vuole non lasciar nulla all'immaginazione del lettore, quanto alla santa fine del suo eroe.

Migliori figure, meglio mosse, meglio trattate non risulteranno le altre. Arvino, il capitano, l'uomo di azione non fa niente. Quando potrebbe colpir Pagano, che

gli ha fatto torto, lo lascia fuggire; quando potrebbe salvare il figlio precipitato, lo lascia nel burrone, e tira di lungo alla volta di Antiochia; quando dovrebbe inseguire e raggiungere i rapitori della figlia, nulla opera contro di essi. Ha egli da compiere come capo dei lombardi quel che non fa come marito e come padre? Non pare. Lo troviamo prima a concionare; poi risponde ai messi del soldano d'Egitto.... ma son parole. Accorre in battaglia, là dove Gulfiero è alle prese con Saladino.... ma è Saladino che gli lascia in vita il figliuolo, perché cosí vuole; affronta Pirro chè ha riconosciuto come sicario di Pagano, e non sa che insultarlo; combatte con lui in un giudizio di Dio e ne esce perdente. Neppur lui, è vero, poteva essere nel poema un grande e splendido personaggio, poiché tale non era stato nella storia. Il poeta lo confonde cogli altri crociati, non lo fa da essi troppo diverso: anzi lo mostra come gli altri rissoso, indisciplinato, ribelle. Per ira contro Boemondo leva il proprio campo e va a Gerusalemme. Non si può che confonderlo nello stesso disprezzo di cui il Grossi vuole si gratifichino i crociati, se pur non si ride, quando lo si vede perdonar tanto facilmente al fratello, e lasciargli la moglie, sempre amata, molto vicina.... benché con servi e scudieri.

E Gulfiero? Gulfiero nel poema si muove molto. Comincia a farsi conoscere in occasione di un salto famoso, che non è l'ultimo. Innanzi ad Antiochia, combattendo, continua a cadere, trascinato dal cavallo. Tutto quel che egli fa riman senza effetto. Ritrova la sorella perché gliela riporta Pagano; scopre Pagano perché gli dicono che è nel campo; ma la sorella gli fugge, Pagano gli si dilegua dinanzi.... Gulfiero ha qualche carattere di gentilezza: la sua devozione alla sorella; ha qualche carattere di nobiltà: il desiderio di vendicar l'onore della famiglia; ha qualche spirito guerriero: il desiderio di illustrarsi combattendo; ma,

in conclusione, egli annaspa sempre nel vuoto. E quando sta per raggiungere Pagano, per raggiungerlo davvero questa volta, poiché Pagano si svela e si butta in ginocchio, egli, che aveva sperato di appagare tutti i suoi desiderî uccidendo lo zio parricida e insidiator del fratello e tentatore della cognata, non sa che gettargli al collo le braccia.

In questo consiste il meraviglioso del poema? Il poeta l'ha creduto; ma tale meraviglioso non giova alla salute di Gulfiero, e artisticamente è assai piú persuasivo Pirro, che, uomo di sangue e di tradimenti, prima si accorda con Pagano per uccidere Arvino, poi si accorda coi maomettani per combattere i cristiani, poi si accorda coll'antico padrone per dargli in mano la città, alla cui vigilanza era proposto, tutte queste cose facendo a cagione della propria natura, obbediente a irragionevoli impulsi, bestiale perfino nell'affetto verso l'unico figliuolo, ciecamente amato. Questo amore, però comunque sentito, lo salva dalla riprovazione, e in certo modo rende pietosa la morte di lui, che, dopo aver ucciso un fratello per mostrar di qual risolutezza fosse capace, si fa uccidere per difendere un otre d'acqua destinato a dissetare il figliuolo.

I personaggi cristiani del poema son tutti, piú o meno antipatici. I loro errori, le loro passioni non hanno grandezza, eccellenza alcuna. Perfino Tancredi, che il Tasso aveva fatto sí bello e sí degno, perfino Boemondo, che la storia dipinge sí nobile e valoroso, perfino Goffredo, il primo e piú saggio re di Gerusalemme, escono di mano al Grossi inviliti. Assurdo è Pietro l'Eremita, presentato come il Grossi lo presenta; repugnante il Provenzale della lancia; freddo il vescovo Ademaro.... Né accanto ad essi, intorno ad essi fa miglior figura la folla oscura dei pellegrini. Questi sono una moltitudine abietta, violenta, brutale, acciecata da illusioni infinite, trascinata da superstizioni innumerevoli. Se

l'anonima plebe compie qualche cosa, la compie per il peso del numero, per l'impulso dell'odio, per la brutalità della cieca sua passione, ma non in modo da risultare ingigantita dagli effetti conseguiti, ché anzi essa diminuisce anche le proprie gesta.

Degni di pietà i poveri mussulmani, sui quali quell'orda si rovescia! E il poeta descrive a foschi colori, per destare il ribrezzo, la strage di essi compiuta dai crociati. Però non riesce a strappar mai un grido di indignazione dal petto del lettore. Egli non conosceva quei mussulmani; non li vedeva soffrire e spasimare dinanzi a sé. Che sapeva della lor vita? dei loro sentimenti? Non se ne era fatto, attraverso le letture, che un concetto generico. La storia gli aveva detto che i Persiani avevano una lunga, profonda civiltà, e rappresentò Cherboga pieno di dignità e di solennità; la storia gli aveva raccontato degli Egiziani e di Saladino, la cui gentilezza aveva fornito materia a tutta una leggenda carissima al medioevo, ed egli sintetizzò forse nel Saladino di Antiochia, figlio di Cassano, il concetto che si era fatto della cortesia e della nobiltà del famoso soldano.

Saladino, l'amante di Giselda, è il solo mussulmano che abbia nel poema un notevole posto, ed è bello, cortese, di sensi squisiti. Grande è la sua devozione alla madre, molta la sua cavalleria verso la prigioniera cristiana, la generosità pel fratello di lei. Lo spirito cavalleresco è piú spiccato in lui, che in Pagano; poiché in Saladino si manifesta verso Giselda prima che il giovine si accorga d'amarla, in Pagano ha fin da principio per movente un bisogno di espiare colpe verso la madre della fanciulla e i suoi parenti.

Giselda ha ragione di innamorarsene; ma egli, dopo, altro non sa fare che abbandonarsi alla propria simpatia, che rapire la donna amata e portarla inconsciamente a soffrire con lui. Non sa nemmeno, in cambio

dell'abbandono con cui Giselda si affida alle sue braccia risolversi alla conversione, cui la madre lo aveva avviato, cui l'amor della giovinetta cristiana voleva portarlo, e muore pagano, spingendo Giselda, piú irriflessiva, piú impetuosa di lui, a rifiutar essa, nel dolore la propria religione.

Per questo anche Saladino è un ombra, non un uomo vivo: un'ombra incerta, senza veri segni di grandezza almeno esteriore. Uomini e donne, cristiani e mussulmani, non superano la misura media, non hanno atteggiamenti di persone superiori. Il fenomeno che abbiamo visto nell'*Ildegonda* si ripete nei *Lombardi*. I personaggi del poema hannó una loro paticolar "verità" in quanto pensano e operano, a volta a volta, come i signori, i mercanti, i popolani di Milano, coi quali il Grossi trattava, come le donne e le ragazze, che il Grossi conosceva. Le loro passioni e le loro parole il poeta le aveva colte nella conversazione di quelle ragazze gentili o di quelle donne argute che egli e il Porta amavano tanto. Ma tutto questo faceva sí, che uomini e donne dei *Lombardi* fossero poeticamente falsi, di una falsità senza rimedio, ad accrescer la quale, o a renderla piú sensibile contribuiva grandemente il fatto delle minuziosità del poeta nel dipingerli. Il poema del Grossi è il poema delle spezzettature, delle minutaglie. Nato in mente al suo autore come una serie di quadri diventa una collezione di polittici, e nei polittici si notano predelle, pannelli, pilastri istoriati, che frantumano ancora la già rotta unità dell'opera d'arte.

Abbiamo detto come la storia narrata abbia due centri, due fuochi: Pagano e Giselda. Bisogna aggiungere come anche l'esposizione delle vicende dell'uno e dell'altra vaghi, ondeggi, naufraghi spesso in un mare di racconti diversi, che non sanno rimaner secondari, sfumarsi nello sfondo, e pigliano a volta a volta importanza di principali. Non si ha mai un quadro chiaro

ed intero, un taglio di composizione preciso ed evidente. Di rado ci si trova di fronte a un episodio narrato per tratti essenziali, e pur tali da dare impressioni di completezza. Si contano sulle prime dita della mano i canti che raccontano una sola cosa, come la prigionia di Giselda, come la sete nel campo cristiano! La lettura del poema riesce faticosa, appunto perché non è possibile afferrar mai una vicenda interessante davvero, seguire una persona che parli potentemente alla nostra immaginazione, e ci si stanca subito, non della verità, ma della minuziosità frusta delle descrizioni.

Quando il Grossi parla dei combattenti, nulla gli sfugge: targhe, celate, vesti, mantelli, saj, lance, spade, balestre, archi, zagaglie, mazze, fionde, ronche, spiedi; e tutto descrive nelle forme, nelle materie, nei colori, colla passione di un collezionista. Quando descrive i pellegrini, allora rappresenta uomini, donne, donzelle, vecchi, giovani, ed enumera gli animali che li accompagnano, capre, montoni, maiali carichi di armi e di bagaglie di ogni genere. Narra le soste, le faccende, le preghiere, tutto: ma con ciò non riesce a dare l'impressione dell'ordine o del disordine, del movimento, della vita di quella massa di pellegrini e d'armati.

Il Grossi manca di facoltà sintetiche; non penetra mai addentro alle cose, rimane all'esterno, e, poiché di ciò che è esteriore nulla si lascia sfuggire crede di cogliere egli solo l'intera verità delle cose. Direi che ha un occhio pittorico, coloristico. Se nulla poterono su lui, nel senso di formarne l'ingegno alla critica, al raziocinio, alla sintesi, uomini come il Manzoni e lo stesso Visconti, molto influirono sopra il suo spirito superficiale gli amici pittori, che ebbe molti e valenti.

Pittore era il poeta dialettale Giuseppe Bossi, che egli vide morire, e di cui ebbe a occuparsi col Porta; pittrice era la maggior fautrice della sua *Ildegonda,* quella Bianchina Milesi, che piaceva tanto al Porta per

il suo bel bocchino; pittore era il Migliara che, app
na uscita l'*Ildegonda,* ne fece in vari acquerelli u
illustrazione che piacque molto alla mostra annuale
Brera, e che fu celebrata anche a Firenze, nell'*An*
logia. E l'Hayez fu de' suoi amici allora; e fu p
dei suoi amici il D'Azeglio. Anzi a quest'ultimo
Grossi diede soggetti per quadri, occupandosi poi del
vendita delle pitture dell'amico. Era un frequentato
di esposizioni, era un acquirente di opere d'arte, e
casa sua, quand'egli ebbe una casa, esistevano quadri
stampe di qualche valore.

Una prova dell'influenza della pittura romanti
sul Grossi si ha nella descrizione da lui fatta, n
canto primo dei *Lombardi,* di Giselda avanzante per
gole del Tauro, seduta sopra un cammello, circonda
di donzelle e di servi che le reggon sulla testa un o
brellino. Chi ha pratica di litografie contemporanee
nostro poeta, di quadri romantici, sa come la pittu
romantica si compiaccia di rappresentare scene con
mili. Chiostri, lumi di luna, manieri, fiaccole nottu
ne, e deserti, e teorie di cammelli, e scontri di cav
lieri arabi, e ratti di fanciulle cristiane, eran tutte co
che trovavan facili matite e facili pennelli. La lo
esteriorità ricca di colori esotici, teneva luogo di u
interiorità piú solida che mancava, e il pubblico si co
tentava.

Nei *Lombardi* non si possono sorprendere che d
propositi. Lo scalpello non arriva a incavare profond
mente il marmo, il pennello non giunge a dar rilie
alle figure e significazione agli episodi. Pagano è sta
pensato come rappresentazione di una forte e gran
coscienza cristiana; Arvino come un prudente e valor
so guerriero lombardo; Giselda come una appassiona
creatura romantica.... Ma Pagano uccide, tradisce, p
si pente a mezzo, pur mentre crede di vivere nella p
dura penitenza; Arvino nulla fa di diverso da quan

farebbe un pover uomo di qualunqne altro paese; Giselda rimane una traviata di qualsiasi tempo, che rientra nell'ordine della vita prima di esserne del tutto fuori....

Il sentimento cristiano scarso nel poeta è cosí poco nel poema, che il poeta non sa se non insistere sul peccato e sul perdono, sul perdono e sul peccato, in modo da farci sospettare che egli sia incapace di vedere nella religione di Cristo, altro che il giuoco, o il dramma se si vuole, della colpa e del pentimento.

Debole vi è anche il sentimento nazionale. Il poeta si era mosso dal concetto che anche i lombardi una certa azione dovettero esercitare nella crociata, cogli altri popoli che vi parteciparono, e che anzi merito loro particolare era la presa di Antiochia; però egli dimostrò che la crociata era cosa riprovevole, e nel rimprovero rivolto a tutti i crociati coinvolse i suoi stessi lombardi. Fece di piú: dell'unica impresa per cui essi erano rimasti nella storia, fece non un'impresa di valore chiaro, ma di subdolo tradimento.

Né quanto alla passione amorosa, alla passione romantica per eccellenza, il Grossi poteva esserne piú tepido cantore. Egli, come si è visto a suo tempo, era incapace di sentirla, almeno nel modo che i romantici la sentirono. Si fanta sticò che egli, dipingendo Giselda, avesse in mente una dama "dal crine corvino" non precisamente ideale soltanto. E cotesta dama sarebbe stata anche maritata! Ma si trattava soltanto di una protettrice. Il Grossi non rubava le donne ai mariti: teneva loro soltanto le matasse.

I figliuoli smentiscono recisamente che il Grossi avesse mai altro amore, che quello che lo congiunse piú tardi alla loro madre, un amore nato fra una partita e l'altra di tressette, intorno ad un lume a olio dalla gran ventola verde, in una modesta casa borghese, fra una mezza dozzina di amici impiegati e letterati, e che

spinse il poeta a lasciar la poesia per il notariato. All
famiglia bisognava pensare con piú solidi proventi ch
quelli della letteratura. Da tutto questo risultò che, pu
immaginando Giselda "amica" a Saladino "fuori de
dritto amore" egli le fece fantasticare della conversio
ne di lui, delle giuste nozze che li avrebbero uniti, de
compiacimento dei parenti, dei fautori, dei cittadini; pu
fingendo Giselda schiava della passione, pronta a rin
negar la propria fede, egli la fece pentire dei propr
errori, e la spinse a ribattezzarsi per fare anch'essa l
solita buona morte delle sue eroine.

L'unica luce che il Grossi, a quanto si è detto ne
precedente capitolo, ha in sé per illuminare, sebbe
fiocamente, i suoi personaggi e le loro azioni è la luc
del concetto didascalico; ed è anche l'unica cosa ch
si vede brillare nel poema. Il delitto di Pagano è u
pretesto per dipingere la perversità dei crociati; l'amo
re di Giselda una scusa per descrivere i traviamen
delle pellegrine, poiché intento principale del poeta
dimostrare che guerrieri crociati e pellegrini furon gen
te scarsamente commendevole.

Non mai come nel caso dei *Lombardi* il contenut
insegnativo prevalse sopra ogni altro. Il poeta no
aveva altra preoccupazione che quella della verità mo
rale. Per questa egli credeva di apparire (o di essere?
piú grande del Tasso. Il gran musico dell'ottava,
grande malato d'amore, il grande entusiasta di ogn
nobiltà doveva cedere il passo al versificatore dell
esatta, calma, cruda storia delle crociate.

Ma la poesia come poesia non ha nulla che fare co
tutto ciò. E nel Grossi il pensiero filosofico, che l
animava, non è diventato vita e bellezza. Il Saint
Beuve, parlando dei *Martiri* dello Chateaubriand, si me
ravigliava che qualche volta la poesia avesse potuto fio
rire in un poema composto per servire a un precon
cetto. "Quando la riflessione, diceva il De Meis, a pro

posito degli stessi *Martiri*, si mescola di sovente nelle creazioni poetiche, non vengono alla luce che falsi componimenti." Le due citazioni servono a spiegare quant'è accaduto al Grossi.

Il quale, fra le altre cose, non aveva nemmeno un concetto nuovo da esporre, un insegnamento peregrino da dare. Il sentimento di avversione che egli ha pei crociati è sentimento già al tempo suo oltrepassato: poiché dopo di lui nessuno tratterrà piú la storia delle crociate con quel disprezzo con cui egli l'ha trattata. Le invettive contro le guerre di religione, le ingiurie contro i conquistatori di regni altrui si rinnoveranno qualche volta; ma nei libelli destinati alla minuta propaganda anticlericale, o in quella poco maggior letteratura che serve meno alla poesia, che alla passione politica. Di qui pertanto anche la inutilità del poema, il quale rimane una forma senza contenuto, un componimento poetico senza poesia.

CAPITOLO III

E consideriamo adunque i *Lombardi alla prima croci-ta* dal punto di vista piú strettamente retorico, giacch al tempo del Grossi si faceva ancora, ed egli, come è visto, faceva cogli altri, questione di contenuto e contenente, di materia e di forma: vediamo cioè se poeta nel suo lavoro ci abbia dato un componimen poetico corrispondente ai canoni da lui creati o ricevut non ostante l'opposizione romantica alle regole e precetti, che poi si riduceva ad ostilità alle regole e precetti in uso tra gli avversari, e nulla piú.

Ora, il Visconti aveva detto che il poeta epico roma tico qual'egli lo vedeva, nel comporre il poema da l suggerito, doveva liberamente mescolare i generi, poich il poeta non può esser narratore impassibile, ma viv ficatore dell'azione fino a mostrarla in atto, e giudi di essa, fino all'esaltazione o alla condanna. Ma n Grossi non era possibilità di commozione lirica, no era capacità di sintesi drammatica, ed egli non vi il suo soggetto altro che come materia calma e diffu di poema epico. Il suo componimento fu dunque u componimento narrativo uguale, lento; fu un raccon in ottave, e nulla piú: in ottave, perché, non ostan che qualche romantico, come il De Cristoforis, affe masse non essere piú tempo delle ottave, le quali annoiavano tanto che egli non era capace di arr vare in fondo a un poema, cotesto metro rimaneva metro piú adatto per la poesia epica italiana. Gli sciol andavano bene per le traduzioni dei solenni poen classici, mentre le stanze si acconciavano ottimamen anche alla modesta discorsività del racconto romantic

Né occorreva scostarsi dall' uso del popolo italiano, che nei suoi poemetti, nelle sue novelle, nelle sue storie sacre e profane, adoprava l'ottava rima in lunghe serie, cioè in "cantari." Il poeta romantico, poteva dividere la sua narrazione in parti, perché ogni narratore ha bisogno di riposare e di far riposare. È legge naturale, questa, non artifizio retorico; e il Grossi l'accettò, fino al punto di definire, al modo che si è visto, il suo poema, come una serie di canti: "quindici canti." Soltanto disse "canti" e non "cantari," e ne determinò il numero in quindici piuttosto che nei soliti dodici, come del resto aveva pensato di fare, se il Visconti, narrando al Fauriel che il Grossi era al sesto canto dei *Lombardi,* gli scrisse che era "a metà" del suo romanzo. Parrebbe piuttosto che il Grossi si scostasse dalla tradizione nel rinunciare alla enunciazione del soggetto. "Canto l'armi pietose e il capitano...." era una bella proposizione; ma l'esposizione della materia nel Tasso e nei seguaci era nient'altro che una pedissequa imitazione degli antichi. Tale esposizione si poteva fare in un titolo, come usavano i nostri ingenui scrittori popolareschi, che fosse come un intero discorso, con tutti i chiarimenti necessari per far ben capire agli indotti; si poteva, a proposito del poema che il poeta intendeva di scrivere, formulare cosí: "Questa è la storia dei Lombardi che presero parte alla prima crociata"; o, se si voleva non scender troppo in basso, contrarre il discorsetto in una dicitura piú sintetica: *I Lombardi alla prima crociata.* E il Grossi lo fece, con un'....audacia grande, che gliene ispirò un'altra, facendogli, colla esposizione della materia, sopprimere la invocazione alla potenza ispiratrice del poeta, che gli antichi mescolavano intimamente con essa. "Cantami, o Dea, l'ira del Pelide Achille" aveva detto Omero. Ma la "Dea," non poteva esser piú chiamata in aiuto, perché alla "Dea" di Omero non si credeva piú; non poteva esser

chiamato il "santo Apollo" di Dante, perché era un mescolar il sacro e il profano in modo forse illegittimo non poteva esser chiamata la " Musa " che " su nel cielo fra i beati cori, ha di stelle immortali aurea corona," per non... nominare invano il nome di Maria. Quanto alla dedica il poeta si contentò di metterla in una epigrafe. Il poeta romantico, che non è piú poeta cortigiano, ma scrive per il popolo, per la nazione, per l'umanità può anzi deve fare a meno di umiliarsi a un Cardinale Ippolito d'Este, può, anzi, nel caso del Grossi, doveva, rivolgersi a un povero parroco di Treviglio. Soltanto il buon prete campagnolo, che figura avrebbe fatto in una solenne ottava di offerta al posto di una "generosa erculea prole?"

Evidentemente, il Grossi non si scostava molto dalla tradizione consacrata, non faceva, contro gli insegnamenti del Visconti, né come il Klopstock nel *Messia*, né come il Goethe nel *Fausto*, né come il Byron nell'*Aroldo*. Il suo sforzo di ribellarsi alla teoria per cui non si potevano mescolare i generi si era esaurito nella ballata introdotta a variar l'*Ildegonda*, quasi di soppiatto. E sebbene pensasse di far cosa nuova, molto nuova, in tutto il resto, non faceva che comporre un poema romanzesco, privo di qualche frusto accessorio esterno. A ciò lo confortava il fatto che il romanzo di cavalleria era considerato come schietto componimento romantico, benché i romantici, primo fra essi lo Scott, per innovare anche questa vecchia forma, lo avessero svincolato dalle pastoie del vero.

Dirò di piú. Al modo stesso degli autori di poemi romanzeschi, che, pur considerando i loro componimenti come narrazione di un avvenimento svariato in se stesso e misto di azioni diverse, lo sentivano tuttavia fondamentalmente costituito da un'azione principale, svolta da un eroe principale, vi scorgevano una inesorabile unità collettiva, individuata in una sovrastante

personalità olimpica di eroe, anche il Grossi accettò dalla vecchia retorica il principio dell'unità della favola e dell'unità del protagonista. Giselda è figura che, nel suo pensiero, completa, lumeggia, dà significato a Pagano, non si sostituisce ad esso; anzi da esso dipende e lo subisce. Soltanto la poca arte del poeta fa sí che, come dicevamo, il centro di attrazione a volta a volta sembri spostarsi, facendoci credere all'esistenza di due protagonisti, uno maschio, uno femmina, che in realtà non vi sono.

Gulfiero è l'antagonista regolamentare. Gulfiero, non Arvino, che parrebbe dover essere il piú direttamente interessato nella vertenza che lui e la sua famiglia hanno con Pagano, ma che, per la sua funzione di capo dei lombardi e per la tradizione medievale degli odî, che passano di padre in figlio, lascia che Gulfiero si incarichi di vendicar l'onta arrecata da Pagano alla famiglia. Gulfiero infatti è colui che opera piú specialmente collo scopo di raggiungere e di punire lo zio, e se non può considerarsi in tutto indipendente da Arvino, come non si può separar Giselda da Pagano, forse ciò è perché il Grossi ha creduto cosí di obbedire alle teorie classiche e a quelle romantiche a un tempo.

I numerosi, ma scialbi, ma sfuggenti personaggi che restano son figure secondarie, che il poeta evita di mettere in troppa luce. Che è Goffredo di Buglione? che è Boemondo? che è Tancredi stesso, Piero l'Eremita medesimo? Il vescovo Ademaro non ha corpo; non ha consistenza Reginaldo; a mala pena piglia aspetto di materia salda Pirro, e rimane un'ombra Viclinda. La folla bruta dei pellegrini, le schiere fanatiche dei crociati sono entità cui il poeta ha tentato di dare vita e movimento collettivo, ma che non ha mai saputo fare assurgere all'importanza di personaggi principali. Rimangono qualche cosa di poco diverso dalle folle e dalle schiere dei Mori, dei Saraceni, destinate a far da coro

nel dramma eroico o nella commedia cavalleresca d
ciclo carolingio seriamente o burlescamente trattato.

È pertanto evidente che il cosiddetto "nodo," risu
tante dai casi molteplici delle molteplici persone, dev
rimanere un nodo molto semplice. A complicarlo d
vrebbero intervenire gli svariati episodi propri del r
manzo; invece, a renderlo semplice, contribuisce, olt
la incapacità fantastica del poeta, la sua aderenza al
pratica, se non alla teoria, del poema epico tradizional
Il lettore, checché si pensi in contrario da chi ved
nel poema la storia della prima crociata, si trova d
nanzi soltanto alla rappresentazione di una redenzion
La storia privata di Pagano è il vero soggetto del po
ma; e, se si vuol dire la storia privata della sua f
miglia, diciamolo pure, ma senza dimenticarsi che
collettività non appare che per riassumersi nell'ind
viduo.

Il poeta, è vero, ha inteso dare importanza agli ep
sodi, fino a pretendere che il suo poema fosse una ser
di episodi raggruppati nei canti singoli secondo una le
ge di omogeneità, sí da suscitare l'illusione di un seguit
di medaglioni destinati all'illustrazione di un'unica gra
de impresa. Spezzare, spezzare, come nel *Giovine Aro
do,* spezzare, spezzare come nella *Gertrude di Wyomin*
era la sua teoria, e di quelli che gliela avevano i
segnata. E in ciò, ammettendo ch'egli avesse saput
precorrere con una serie di canti quel che il Carduc
nello *Ça ira* fece con una serie di sonetti, sarebbe stat
la sua originalità. Ma, come si è visto, mentre eg
intendeva comporre una collana, faceva un pendent
e, mentre presumeva adoprar gemme nuove, ricorrev
a pietre vecchie e spesso logore.

Il Grossi si sforzò di introdurre nel suo poema ele
menti romantici per eccellenza, cominciando dal pre
sentare, invece che un esercito ben ordinato in rassegn
un grande armento, e forse una mandria di bruti, ch

si urtano e si rovesciano giú pei dirupi del Tauro; invece che un condottiero di genti, bello di forza. di valore, di senno, un penitente macerato dai rimorsi, cinto di cilizio e di mistero; invece che vicende d'armi e di battaglie, avventure di amore, storie di tradimenti.... Ma non è difficile riconoscere nella udienza accordata agli ambasciatori Egiziani e a quelli Persiani i consueti ricevimenti di ambasciatori nemici, che dàn luogo alle belle parlate; nella assemblea in cui Arvino si consiglia cogli altri capi, interrotto dal figlio Gulfiero che arriva salvo dalla grotta dell'eremita, uno di soliti consessi di duci; nelle battaglie di Antiochia, di Gerusalemme, di Ascalona le necessarie battaglie di ogni poema epico, nel duello fra Pirro e Arvino l'immancabile duello fra capitani e guerrieri nemici....

Il poeta non può sfuggire all'azione della tradizione, anzi qualche volta ne riman vittima fino al punto di dover ricorrere a dei mezzi non solo consueti ma frusti, come gli avviene nella narrazione degli antefatti, poiché egli mette la esposizione dei precedenti in bocca di personaggi incaricati di illuminare, piú che gli individui coi quali parlano, il lettore. Direi che di cotesto mezzo il Grossi usa ed abusa, facendo narrar di Pagano dall'Armeno prima, da Giselda poi e quasi da Pirro; facendo narrar di Giselda dal padre, di Gulfiero da Giselda e via di seguito. Non mancano rassomiglianze, agnizioni rivelatrici; si hanno sogni, visioni, vaticini, come nel piú tradizionalista dei poemi.

È vero: qualche volta il Grossi è obbligato a ricantare cose già cantate da altri in ossequio alla storia. L'arrivo a Gerusalemme dei crociati, la processione di penitenza prima dell'assalto, l'espugnazione della città santa sono già nella *Gerusalemme liberata;* nella *Gerusalemme conquistata* è già l'episodio della lancia ritrovata; nella *Siriade* del Bargeo quello della siccità; nel *Boemondo* del Graziani quello della difesa d'Antio-

chia. Ma non era portata dalla necessità l'invenzion
della morte di Saladino, ch'è una ripetizione a rovesci
della morte di Clorinda. La lunga abitudine del poeta
con l'epica tradizionale in genere, e colla *Gerusalem-
me* del Tasso in ispecie, lo ha fatto cadere involonta-
riamente in tale imitazione.

Era canone dei romantici evitare le imitazioni, non
solo nell'impostazione dell'argomento e nello svolgi-
mento dell'intreccio, ma anche nella trattazione dell
singole figure e nella descrizione delle loro azioni: e ci
contro le teorie dei classici, che si compiacevano d
seguire pedissequamente i piú celebri modelli, essend
evidentemente necessario che tutti coloro i quali cre-
dono alla insuperabile eccellenza del passato in con-
fronto col presente degenerato, siano portati a conside-
rar come pregevole cosa l'imitazione. Scrivono i Ci-
nesi, che dell'ossequio all'antichità hanno fatto legge
fondamentale della loro esistenza, che imbattersi, leg-
gendo, in invenzioni e in espressioni note è come gode
di un profumo caro a una persona amata nella sua
lontananza da noi. E il Grossi, da buon romantico
come si è sforzato di non comporre il suo poema su
modelli classici, facendone eroe principale un romito
dando piú importanza a una storia privata che a una
vicenda pubblica, cosí si è proposto di non unifomars
all'esempio altrui nei particolari. Basta vedere che cosa
ha fatto di Pier l'Eremita, e soprattutto che cosa ha
fatto di Tancredi! L'osservazione è del Brognoligo, i
quale ha notato come la figura di Tancredi non gli s
sia imposta dinanzi, con gli atteggiamenti da lui os-
servati in essa durante il corso dei pazienti, minutis-
simi studi storici. Egli l'ha vista in un modo e trat-
tata in un altro per distinguersi dal Tasso, in forza de
concetto che non doveva egli essere il panegirista de
crociati, come quegli era stato. Il Michaud infatti, che
aveva studiato Tancredi nelle cronache degne di mag-

gior fede, l'aveva visto tale da poterlo presentare alla maniera del Tasso, come incarnazione del perfetto cavaliere; e, servendosi delle medesime fonti, il Grossi non avrebbe dovuto trovarlo diverso, e cioè, brutale, violento, fanatico, superstizioso com'egli lo vide, se non fosse stato in lui il partito preso di differenziarsi dal poeta della *Gerusalemme liberata* nella rappresentazione del piú notevole tra gli eroi, che dalla *Gerusalemme* passavano nei *Lombardi.*

Eppure anche nelle particolari invenzioni il Grossi imitò. C'è nel canto decimo dei *Lombardi* la descrizione della contesa fra Pagano e il conte di Tolosa, che ha piantato la sua bandiera sulla cittadella di Antiochia, mentre avrebbe dovuto lasciare che vi si inastasse quella del guerriero lombardo; e l'episodio, ch'è una di quelle solite contese fra duci che abbiamo ricordate come proprie di tutti i poemi epici, dall'*Iliade* in poi, è condotto in parte alla guisa della contesa di Achille e di Agamennone. Il Grossi si è ricordato della magnifica zuffa a parole fra l'Atride e il Pelide; si è ricordato persino dei vocaboli usati dal Monti nella traduzione che questi ne fece, e perché non rimanesse dubbio sulla provenienza dell'ispirazione, non ha disdegnato di usare o foggiare un aggettivo omerico, chiamando, in un verso dell'episodio, la città di Marza "armi-possente!"

In una cosa il Grossi sembra allontanarsi da tutti i predecessori: nell'uso del meraviglioso. Egli sembra aver capito che, non dovendosi considerare il meraviglioso dei poemi antichi dal punto di vista delle nostre credenze, tutti gli elementi che lo costituiscono, naturali o sovrannaturali, eruzioni, tempeste, perversità umane, magie sacerdotali, rivelazioni divine, si riducono in sostanza all'interessante storico. E per sostituirlo ha cercato di fare della storia la principal forza motrice della sua macchina, sforzandosi di far comprende-

re, come, non ostante la evidente ignoranza, la provat crudeltà, la indubbia ferocia dei crociati, la volontà c Dio abbia condotto costoro al compimento della grand' c pera di liberazione del sepolcro di Cristo, con tutte l conseguenze che dal fatto rampollarono. La descrizi ne scupolosa delle marce disordinate, delle battagl scomposte, delle stragi immani, delle superstizioni ciech di cui si gravò l'esercito crociato; la pittura veritier gli uomini delittuosi, macchiati di orrendi parricidi, c incesti nefandi, di vendette crudeli, che formaron l santa oste di Cristo, dovevan generare quella meravigli che sola era consentanea coi tempi nuovi: la meravigli filosofica. Nulla era piú degno di meditazione dell' spiazione, del martirio cui finivano col sottoporsi simi duci e gregari, compiendo e rinnovando in sé l'oper che Cristo compí nell' umanità da lui rivestita.

E certamente questa concezione del meraviglioso romantica. Non piú narrazione di avvenimenti fant stici, ritenuti soprannaturali per un errore di apprezz mento a distanza di ciò che era comune, o poco me che comune quando accadevano le cose raccontate; no piú macchine fondate su credenze ch' eran possibili n tempi lontani di cui si parla e in cui si pensava a un continua comunione fra gli uomini e gli dei, mantenut con mezzi piú esterni che interiori; desiderio invece c tenersi aderenti alla pura e semplice realtà delle epoch rappresentate e di raggiungere gli effetti conseguiti coll narrazione del miracolo mediante la considerazion del giuoco delle forze dell' anima umana. Però il poet non ha saputo rinunziare a tutti i mezzi che la trad zione classica usava. Il Tasso già aveva narrato nell *Gerusalemme conquistata* l' episodio della lancia ritr vata, come fu detto poco innanzi; ed il Grossi ripeté l narrazione, dando al miracoloso ritrovamento impo tanza peculiarissima. Volere o no, i crociati, vinti dall fame nell' assediata Antiochia, stretti dalle truppe pe

siane che, sopraggiungendo in soccorso degli Antiocheni, ve li hanno chiusi, dall'inaspettato avvenimento si sentono sollevati. L'azione esercitata da esso sull'animo loro è addirittura fuori dell'ordine naturale delle cose. Sarà caso? puro caso? Il Poeta, non si pronunzia, e non fa capire se si tratti di una di quelle superstizioni ch'egli aveva rilevate e condannate nella *Ildegonda.* Egli lascia all'episodio un carattere che ha ben poco di comune col meraviglioso manzoniano, costituito da tutt'altro che dal sogno di don Rodrigo e consistente invece nella discesa della grazia nell'anima dell'Innominato, originalmente nobile, non destinata alla perdizione, e dalla perdizione allontanata per il ritorno di essa, sotto l'azione degli avvenimenti pubblici e privati, che la Provvidenza ordina con vigilanza eterna, alla fondamentale purezza originaria. Cotal meraviglioso è, se mai, nella concezione della figura di Pagano, ma non qui, nell'episodio della lancia. Qui si ha soltanto uno dei molti, involontarî compromessi fra la tradizione classica e la rivoluzione romantica che si riscontrano nel poema dei *Lombardi,* poiché il Grossi non è poeta capace di dominare colla potenza della propria personalità il mondo letterario che lo circonda e lo stringe, ma ne è dominato. E, mentre crede di seguire e mettere in pratica tutti i canoni romantici, non sfugge all'azione dei classici. Non è il solo, è vero: e anche il Manzoni temperò la spada del proprio romanticismo nell'olio del classicismo altrui; ma il Manzoni lo fece con una volontà cosí risoluta, con una coscienza cosí vigile, che poté fra l'uno e l'altro elemento trovar l'armonia, cioè la bellezza.

Il Grossi si propose anche di evitare ogni ornamento dello stile. L'esposizione degli avvenimenti e delle passioni da lui messe in giuoco doveva esser fatta senza ricorrere alle cosí dette figure, come usavano i freddi e vuoti poeti classicheggianti. Si era fatto strada il con-

cetto che le figure, fossero di pensiero o di parola, era tutte insieme, un tessuto mirabile, un vestito sgargi te, che si mette o si toglie a piacere d'addosso all'id e che di tale vestito amavano meglio far uso i po tradizionalisti, per la comodità che il consueto l guaggio figurato offriva a chi aveva poco da dire, chi voleva far gradire concetti altrimenti ostici. una allegoria, una personificazione erano, infine conti, creazioni di una mitologia che o si innestava cora su quella antica, o se ne allontanava, della an ca serbando tutti i difetti, primo la falsità, senza ave i vantaggi; e una metafora, una metonimia, un'anto masia si ricavavan quasi sempre da credenze religio da superstizioni filosofiche, da affermazioni scientific diffuse, fruste, sorpassate, da errori insomma, che poeta romantico, inteso alla predicazione della ver doveva ripudiare.

Il Grossi però, col Manzoni, accettò dalla retor tradizionale alcune figure, come la similitudine e comparazione, che potevano essere usate senza scrup eccessivi. Tutt'al piú si trattava di rinnovare la m teria dei paragoni (e il Manzoni lo fece stupendamen ricorrendo all'osservazione della natura, vista con occl romantico e non classico; si trattava di non esagera in modo da soffocare il.... "concetto interiore" sott concetti esornativi, poiché la semplicità è verità, p che lo sfarzo, e la verità è il fine ultimo dello scrit re. Ma se il Grossi fu molto parco nell'uso delle sin litudini e delle comparazioni, non riuscí davvero a r novarle!

La similitudine e la comparazione sono un po' co quei tasselli di terra, che i ceramisti mettono alla boc delle loro fornaci, perché il calore interno, riveland colla fusione del vetro e dei metalli diffusivi sopra polverino, possa dar modo di giudicare della cottura d vasi e degli altri oggetti chiusi nelle muffole. Se il calo

è poco, la targhetta riman terra bruta, infarinata di vetro in polvere, macchiata di ossidi senza luce, se il calore c' è, e cresce, e opera, la piccola spia si colora e brilla degli smalti e delle tinte, che, dopo, si troveranno sui cotti.

Ora al Grossi, sappiamo, è mancato il fuoco della poesia. Le immagini sono in lui senza luce, senza bellezza. Egli per lo piú non le trovò; le andò cercando faticosamente nella memoria. Dimostrazione della dura fatica è il fatto che, ricordatosi di una immagine altrui, vi si fermò su col pensiero e la ripeté. Cosí nel suo poema là appare " una persona che per forza è desta nell' angoscia d' un sogno," qua si ritrova un' altra " persona che si desta nel terror di un' immagine veduta; " là si vede una " nobile accolta " che, agitata da varie passioni, " pare il mar che freme," qua un consiglio di " prenci congregati " che gridano facendo un rumore " al battagliar degli Euri somigliante...."

Quando poi non cercò, ma creò.... Ahimé! Il Manzoni ha eternato il Grossi per una similitudine: quella de' cani che levano il muso " odorando il vento infido." Ma è impossibile che lo squisitissimo artista non abbia notato quanto noi andiamo osservando. Spesso e volentieri il Grossi non riusciva nemmeno a far corrispondere fra loro i termini del confronto. L' immagine non si presentava a lui con precisione. E cosí nei *Lombardi* si può vedere la polvere che " si apre " al lampo dei metalli, come nebbia " che sale; " la " fronte del devoto " che " sorge " ridente " come un fiore "; la persona che alza " rapita " le mani al cielo, come uno che si desta " nel terrore "; il discorso concitato che " scende " nel petto di chi ode, come favilla che " si apprende " a una bica di grano....

Il Grossi, per le ragioni già dette, rispetto ai propri concetti, rimane nella posizione di colui che li vede sempre come qualcosa di estrinseco, come qualcosa di

ingombrante posto dinanzi al poeta, non dentro. Non li ama, quindi non li vagheggia sorridendo; anzi, li affronta come ostacoli da rimuoversi per andare avanti, e, con uno sforzo, butta quegli ostacoli da un lato della via, lasciandoli rotolare per la balza, cosí come possono, non cosí come egli vuole. Dopo, dà un grosso rifiato, e, guardatili un momento di traverso, come si guarda un nemico abbattuto, non se ne cura piú.

Il Grossi non rifinisce il suo lavoro coll'opera serena della lima perfezionatrice della espressione in cui il sentimento e la fantasia si sono concretati. Lo stile, considerato sempre dal nostro come qualche cosa di diverso dal concetto, egli crede di averlo conseguito collo scegliersi per materia il vero e coll'attenersi alla maggior semplicità di espressione realistica. Per questo il Grossi si fa una legge romantica da sostituirsi a quella classica, secondo la quale il pane deve esser chiamato " pane ", il cacio " cacio ", non senza tuttavia disdegnare, per abitudine contratta nelle scuole da cui è uscito, e per amor della consuetudine letteraria piú diffusa, l'aggiunta di qualche epiteto, di qualche aggettivo che, richiamato in mente da una speciale sensibilità, dia a quel pane e a quel cacio.... un sapore particolare!

Il Grossi non adoprò solo gli aggettivi necessari: adoprò anche quelli inutili. " A quella vista," disse egli, " prono colla faccia devotamente sul terren si prostra." E " prono " avrebbe potuto esser lasciato da parte. " Ma quel tapin ", scrisse altrove, " che rovinando ha preso d'un rovero il sottil gambo cedente...." e impiegò due aggettivi, " sottile " e " cedente ", di cui o l'uno o l'altro è di piú, se non è anche improprio, ché molte volte egli usa le parole che meno fanno al suo caso. Dove, di una terra, avrebbe dovuto dire che era " remota," dice che era " abbandonata;" dove, di una grotta, avrebbe dovuto dire che era " sonora," dice che era " cava."

Fino dal principio del poema chiama "temuto" il vessillo della croce, che per un cristiano non può essere che emblema suscitatore di speranze.

Il Grossi è maestro per isciupare gli effetti piú faticosamente cercati con un vocabolo fuori posto. L'esercito crociato arriva a Gerusalemme cantando inni di giubilo. Per via incontra una schiera di cristiani che lo ha preceduto, carica di conquistato bottino, dí animali razziati. La gioia dei guerrieri, vicini a sciogliere il voto per cui eran passati oltremare, si accresce, e aumenta fino al punto che il campo (proprio il "campo") "quasi impazzato ruppe in grida e in pianti, dié in mille atti sventati e.... stravaganti!"

Sono insopportabili certi ravvicinamenti che il poeta osa, come quando scrive "il secolo devoto," "la cenere penitente," "la giurata via," "la strada votiva," "le petulanti mura," "le tacide pedate," "le braccia involontarie," "la fronte neghittosa," "il sangue infido," "gli occhi ecclissati." Ma il poeta ignora le tolleranze e le intolleranze della lingua, fino al punto che usa e abusa della sostantivazione degli aggettivi e dei participi, designando Gulfiero che ripiglia i sensi come "il rinvenuto," Giselda che ha risicato di cader dall'alto come "la pericolata," i cristiani commossi da un sermone come "gli agitati," un guerriero ferito in faccia come "lo stravisato," i crociati che han vera fede come "gli affidati," e i maomettani che non credono in Cristo come "gli sfidati."

La lingua del Grossi è ciò che vi può essere di piú strano. Il poeta, che, rinunciando al dialetto, voleva parlare e scrivere l'italiano vivo, disinvolto, preciso, che gli doveva permettere di seguitare a esprimersi con l'efficacia che aveva raggiunto nella *Prineide* e nella *Pioggia d'oro,* perché la dottrina che egli seguiva tanto voleva da lui, andò a cercare cotesto italiano vivo, disinvolto, preciso nei vocabolari. Egli non aveva gran

fiducia nei classici, di cui sappiamo che conto facesse, benché si chiamassero Francesco Petrarca, Giusto de' Conti, Baldassare da Castiglione; e avrebbe voluto forse attaccarsi, come poi fece, alle persone viventi che parlavano uno schietto toscano; ma di queste persone egli non ne conobbe molte, in questo primo periodo della sua vita. Beppe Giusti entrò piú tardi in amicizia con lui; piú tardi entrò il Guerrazzi e piú tardi ancora il Capponi.... Non gli restava che lavorare al lume del suo naso; e al lume del suo naso lavorò.

Si racconta che un vocabolario milanese da lui posseduto, quello del Cherubini, fosse tutto postillato in modo da dimostrare la assidua cura con cui si occupò di lingua. Ma che strano guazzabuglio si dovette formar nella sua testa di dialetto e di lingua, di lingua viva e di lingua morta, di tradizione e di libertà, perché egli arrivasse a legittimar l'uso che si permise di latinismi, come il "collegio" degli ambasciatori, il "solversi" delle adunanze, il "notturno strato," lo "smunto pusillo," il "riedere festino," il "fuggir retrorso," la "baccata masnada," la "notturna escubia;" di francesismi come le "assembraglie," i "fardaggi" le "truppe;" di provenzalismi come le "bastite" le "dottanze!..." Il Grossi leggeva latino classico e latino medievale, dal quale ultimo ricavava i "Francigeni", i "Turcopoli" i "tenitorii;" leggeva le cronache del dugento e le storie dell'ottocento, dalle quali levava i "palmieri," le "avanie," e questi e simili vocaboli gli rimanevan nell'orecchio, senza che egli sapesse rinunziare al loro uso, per amor di colore talvolta, tal altra, ma piú spesso, per conseguire con un materiale nuovo, romantico, quel che gli scrittori di diversa scuola raggiungevano con materiale vecchio, classico.

Vero è che non riusciva nell'intento; ma egli non se ne accorgeva e non se ne accorgevano nemmeno i suoi consiglieri, a cagion della musica colla quale egli face-

va a se stesso e ai lettori la ninna-nanna. Egli voleva nel verso dolcezza, dolcezza, dolcezza. "Giacché la nostra poesia ne ha, scrisse al Cantú, bisogna che ne usiamo. Verso piú morbido, frase piú fusa...." E la sua preoccupazione nei *Lombardi* è precisamente questa. Come avrebbe altrimenti composto dei versi, che sono degli arti flaccidi senza risalti di muscoli forti, nel corpo di certe ottave tutte gonfie di malsana pinguedine?

Verrebbe voglia di dire, se non peccasse di esagerazione, che il Grossi non conosce la grande varietà degli endecasillabi italiani, la infinita molteplicità musicale delle ottave nostre. Egli usa tutti i versi, e lo si comprende, ma preferisce alcuni tipi ad altri, e precisamente i tipi piú canori, come preferisce l'ottava piena, melodica, all'ottava frammentata, sinfonica. Egli, sotto questo rispetto, benché dicessero i suoi ammiratori che scriveva delle ottave ariostesche, ha in mente il Tasso, e non l'Ariosto. Fra il grande armonizzatore di periodi variati che fu il cantore d'Orlando, e il povero cantore di ritornelli monotoni, che è il poeta dei *Lombardi,* corre un abisso!

Il Grossi preferisce gli endecasillabi cogli accenti sulla seconda, la sesta, la decima; sulla quarta, la sesta la decima; sulla quarta, la settima, la decima.... e, per render piú evidente la cosa, usa innumerevoli versi in cui il primo membro è costantemente dato da un avverbio di cinque sillabe, cosí: "Seguitamente l'un l'altro incalzando;" "bramosamente su quel volto ei stava;" "supernamente d'ogni voto ei sciolse;" o nei quali l'avverbio sta nell'ultima parte: "Quivi fra l'ostro e l'oro orrevolmente;" "risposero i cristian cortesemente;" "esultan nella strage occultamente."

Si potrebbe quasi dire che questi sono i versi tipici del Grossi, il quale sul loro stampo ne foggia moltissimi altri, sostituendo l'avverbio con dei gerundi ("precipitando indietro a tutto corso"; "appuntellando di as-

settati legni"; "folgoreggiando in sua piú vasta mole") o con altre parole, purché di cinque sillabe anch'esse. Ma ugualmente tipici ve ne sono altri, costituiti di complementi a serie, di aggettivi inseguentisi solo per raggiungere l'effetto musicale, non quello poetico. Ecco qualche esempio dei primi: "E fra il tumulto, il sangue e la rapina"; "per la fronte, per gli occhi e per la faccia"; "di Francia, di Sicilia, d'Inghilterra." Ecco qualche esempio dei secondi: "Affannosa, discinta, scapigliata"; "baccata, ebra di sangue e di rapina"; "laceri, truci, rabbuffato il crine." Sia pigrizia o incapacità, come il poeta, trovata la similitudine del lupo che trascina l'agnello "alla cava di montan dirupo", la ripete piú volte, cosí, trovato il verso "e d'onta e di minaccia e di dispetto," non ha nessun ritegno a servirsene ancora, mutando appena una parola....

Le enumerazioni, le minutaglie che son care alla sua mente lo aiutano a ciò: "Rogier, Milo, Raul ed Isoardo;" "chierici, sacerdoti, anacoreti, sacre vergini e caste pellegrine;" "e vacche macre, estenuate e lente...." Tutto è sopra un medesimo piano, sia che si guardi dal punto di vista dell'idea, sia che si consideri da quello della musica. Anzi, si direbbe che il Grossi abbia paura dei risalti, e li sfugga.

Quand'egli si comporta diversamente, cade in modo miserevole. Scrive versi di suono falso, che corrispondono anche meno degli altri al pensiero; e, poiché si accorge egli stesso della cosa, ma non sa vestire di musica, come non sa vestir di parole un'idea o poco chiara o non sentita, cerca di tornare piú presto che può, subito anzi, all'atteggiamento ritmico piú facile e piú ingannatore, sia pure a costo di trasposizioni sforzate, come quando scrive: "tra i singhiozzi la vergine a fatica," "tenton sèguita il lume a passo lento."

Quasi mai un suo verso vive di vita propria. Una serie di sostantivi o di aggettivi, piú o meno legati da

particelle, non può star sola. E i versi del Grossi sono a gruppi, che seguono, a lor volta, la legge dei singoli versi: riuniti a due a due o a quattro a quattro, vengono a formare un'ottava di forma costante. Essa si divide in due parti principali; le due principali in due secondarie; e la fine di ogni parte coincide colla fine del senso. Di qui la sua bolsaggine, poiché ogni volta che il verso è piú esteso di quanto occorra per adagiarvi l'idea, il distico piú largo del concetto, che vi deve essere espresso, si fa sentire la necessità delle zeppe. Il Grossi adopra allora quegli aggettivi inutili di cui abbiam fatto cenno, quegli aggettivi scoloriti, che debbon essere rafforzati dagli altri, che egli accumula; adopra allora quegli avverbi che pesano nella frase e nel discorso senza dargli consistenza, che impicciano lo svolgersi dell'idea e impediscono la formazione dell'immagine.

Le ottave si seguono, scorrono, rumoreggiano con rime che si ripetono molto frequentemente, e son tutt'altro che peregrine. Anche in fatto di rime il Grossi è schiavo delle parole. Si può esser quasi sicuri che se gli si presenta in fine di verso un vocabolo in "ito," quando si avrà la rima, si troverà "attrito;" se un vocabolo in "ido," verrà dopo "infido;" una rima in "*ia*" gli suggerirà il tipico vocabolo "avania." Vi son parole cercate apposta da lui col lanternino, e spesso usate con significazioni diverse da quelle vere. "Aggirare" vuol dire per lui "spingere in giro," "rotare" vuol dire "rotolar giú," "affilarsi" sta per "camminare in fila." E questi o simili vocaboli, che in fine di verso risaltano e mettono in evidenza quella povertà che appare il carattere principale dell'opera grossiana, povertà di fantasia, di sentimento, di lingua, di tutto, son quelli che, con insistenza molesta, non lascian mai libera la mente del lettore dal fastidio che dà la considerazione di una incapacità che troppo presume.

È bene ripetere che di non essere un genio il Grossi stesso qualche volta intuí. Diceva del suo cervello ch'era un "tisicuzzo cervellonzolo," giustificando quel che il Guerrazzi disse piú tardi al Barbèra, e cioè che il Grossi per alimentar la lampada della sua poesia non aveva che un piccolo fiaschettino d'olio. Ma ebbe il torto di non fermarsi troppo a meditare ogni volta gli nacque qualche dubbio sulla propria capacità, e altro torto, e piú grave, ebbero i suoi amici, che lo esaltarono oltre il merito in un momento in cui era necessario pei romantici di formare una schiera ben serrata contro gli assalti degli avversari.

Necessità di lotta fece sí che il Grossi venisse messo troppo in alto; necessità di lotta fece sí che i nemici dall'alto lo precipitassero con grande scorno. I *Lombardi,* che avevano tutte le qualità negative che siamo andati osservando, e che, senza averne nessuna positiva, erano stati annunziati come la attuazione pratica delle teorie dei romantici intorno al poema epico, furono assaliti dai critici, morsi, lacerati, distrutti. Non ci resta che da vedere come lo strazio fu compiuto.

CAPITOLO IV

Molto fu il susurrio che si fece intorno ai *Lombardi* a mano a mano che le fantasie del Grossi si andavano concretando in poema; moltissimo fu il rumore che si cercò di suscitare fra il pubblico quando l'opera fu presso che terminata. Al momento poi della pubblicazione del libro il daffare che si diedero tutti gli amici del poeta per metterlo sotto il naso del pubblico apparve addirittura eccessivo.

I romantici, di fronte agli avversari, cercavano di sostenersi, ho detto. L'incensamento era mutuo, e il richiamo dell'attenzione altrui in favore or di questo or di quello senza scrupoli troppo sottili. E di ciò che fu detto a proposito dei *Lombardi* per prepararne il buon successo qualcosa sappiamo anche oggi. Il De Cristoforis, per esempio, affermava dalla cattedra che i *Lombardi* sarebbero stati un poema tale da offuscare la fama della *Gerusalemme*, la quale sarebbe apparsa "un pomo fradicio e vizzo accanto a un fiore odoroso di primavera." Paragone sciocco, se non si dovesse forse intenderlo nel senso che il lavoro del Grossi, dal punto di vista del concetto informatore e delle forme esteriori, sarebbe stato un'opera di grande novità, corrispondente ai bisogni nuovi piú che la *Gerusalemme liberata*.

Dicono che anche il Manzoni si facesse in quattro per l'amico, e che egli stesso desse incentivo agli altri fautori del Grossi e dei *Lombardi* a esclamare per i crocchi e nelle brigate, neí caffé e nelle conversazioni, irritando gli avversari e spingendoli a ribellarsi pur nell'attesa: — Povero Tasso, povero Tasso! Ma quale

fosse l'azione del Manzoni per il buon successo dell'amico vedremo piú tardi; per ora, dopo quanto si è detto, si può esser certi che, se qualcuno gli sentí ripetere a memoria le ottave dell'amico, non gli sentí certo mai dire che i *Lombardi* erano piú belli della *Gerusalemme liberata.*

A guastar le cose ci si misero piuttosto le donne, le ammiratrici dell'*Ildegonda,* che speravano trovare nel nuovo poema qualche cosa di ciò che aveva fatto loro palpitare il cuore nella novella. Nessuna di quelle gentili, che si eran commosse per la mal monacata fanciulla rimase in silenzio, sapendo che il Grossi aveva cantato di una mal crociata donzella. Ma con piú attività delle altre si adoperò Teresa Kramer, di cui disse il Cantú che era stata "la piú operosa patronessa dei *Lombardi alla prima crociata.*"

La Kramer, che da ragazza si chiamava Berra, era moglie di un ricco industriale svizzero, e appartenne alla miglior società milanese. Fu ascritta alla *Giovine Italia,* e per la causa nazionale profuse ricchezze abbondanti. Diceva la polizia di lei: "È esaltata nei suoi principî politici." Si può ritenere che fosse molto calda anche per le novità letterarie, e molto parziale per gli scrittori romantici. Però, se uomini che avevano molto maggior familiarità cogli studi, non capivano la vera posizione dei *Lombardi* rispetto alla *Gerusalemme,* non è probabile la capissero meglio le donne; e sicuramente l'azione esercitata dalla Kramer in favore del Grossi, pur procurando a questi 3000 sottoscrittori, allorché egli fece circolare le schede d'abbonamento, e circa 30000 lire di guadagno, a libro pubblicato, preparò anche in modo pericoloso il terreno per la battaglia che gli avversari non avrebbero mancato di dare, e non si astennero dal dare, al poeta ed a suoi.

Al Grossi non difettavano i nemici. La *Fuggitiva* e l'*Ildegonda* erano stati due successi che avevan tro-

vati concordi anche gli antiromantici. Gli elementi romantici della *Fuggitiva* erano tali che poco si vedevano, poco offendevano. Eppoi si trattava di roba in dialetto! Quelli dell'*Ildegonda* perdevan valore di fronte all'importanza civile del soggetto, e alla forza di commozione insita nei casi della infelicissima eroina. Però, a poco a poco, qualcuno si accorse che non era tutt'oro quel che luceva, e quanto al lavoro in sé, e quanto alle sue tendenze. Lo si vede da certe osservazioni che furon fatte sull'*Ildegonda* quando se ne riparlò a proposito dei *Lombardi;* osservazioni che son l'effetto dello svilimento della novella già avvenuto nel giudizio di alcuni.

Il Grossi poi, nel periodo della sua collaborazione e intimità col Porta, aveva stuzzicato delle ire, e non delle meno pericolose. Carlo Gherardini se l'ebbe a prendere coi due amici insieme a proposito dell'epitaffio Verri-Borromeo: e forse i *Lombardi* stessi furono composti per rispondere a quanto egli andava dicendo e scrivendo: "I novatori si restringono a dettar teoriche, e lasciano ad altri la cura di mandarle ad effetto."

Stuzzicato era stato anche il Pezzi, di cui il Grossi non voleva nemmeno le lodi, tanto da dolersi di quelle che furono scritte sulla *Gazzetta di Milano* per l'*Ildegonda,* poiché ritenute di lui. Non amava i giornalisti, per un certo puritano sdegno di quella forma di attività intellettuale che fa e disfà secondo principî che non sono sempre di origine disinteressata, e scriveva al Cantú: "Lasciami il vanto di dire: Non ho mai scritto per un giornale," benché il Cantú lo invitasse, quando egli rispose in tal modo, a collaborare a un periodico con lui e col Bazzoni!

Cosí detestava il Paganini che, nella citata *Gazzetta di Milano,* giornale austriacante e antiromantico, si firmava X. Y. Z, con iniziali deliberatamente scelte per meglio nascondersi, e per meglio colpire; detestava il

Conte Trussardo Caleppio, redattore dell' *Attaccabrighe,* il noto giornale nemico dei romantici e dei liberali, nonché strumento della polizia austriaca, alla quale il Caleppio era addetto come funzionario. È naturale che involgesse nel medesimo disprezzo anche altri giornalisti e scrittori di riviste.

Non so quali rapporti corressero tra lui e Felice Romani; ma il Romani lo attaccò assai piú acerbamente di quel che non facessero mai Giovanni Gherardini, fratello di Carlo, che pur non gli risparmiò la propria disapprovazione, e Francesco Ambrosoli, che scrisse un articolo sui *Lombardi* molto severo. Il Romani fu il primo ad assalirlo, con vivacità non solo, ma addirittura con violenza, senza aspettare nemmeno che il poema, pubblicato a fascicoli, fosse finito tutto di stampare. Sarà stato il Romani spinto a ciò soltanto dalla passione letteraria, dalla divergenza delle opinioni critiche?

Il Romani volle ammazzare il Grossi coll' arma del ridicolo, e prese posizione di acerrimo giudice sul terreno dove il Grossi e il Tasso erano stati posti a fronte dagli incauti amici del poeta romantico. Si finse giudice sereno, " nemico delle combriccole," " invisibile alle accademie e alle scuole," lontano " dai professori, dai saccenti, dai giornalisti alla moda," ma desiderò si sapesse che era ammiratore di Orazio, fanatico della sua *Arte poetica,* classico di gusti e di abitudini. Gli piacevan le brigate di coloro che discorron di poesia e bevono, incoronando di rose e di motti i bicchieri; gli piacevano le conversazioni senza complimenti, condite di sale attico, e di pepe acerrano.... E per questo suo amore allo scherzo e alla satira, egli tirò subito in ballo il Manzoni, pur senza nominarlo altrimenti che come " un buon cristiano;" tirò in ballo la Kramer, pur indicandola soltanto come " la bella dalle chiome corvine" e parlò dei tremila abbonati ai *Lombardi,* che erano

stati cosí scemi da sottoscriversi per il gusto di procurare al Grossi la non indifferente fortuna di trentamila lire.

Fu scritto piú tardi, molto piú tardi, che a quei tempi era una cosa inaudita fra letterati guadagnare delle migliaia in quantità come aveva fatto il Grossi. Simili fortune erano, fra gli artisti, riserbate piuttosto agli incisori. E si favoleggiò di quelle tre diecine di migliaia di lire come dell' uovo fatto dal marito di quella tal bagolona, di cui narra la favola.

Ciò tolse qualche valore fin da principio alla critica del Romani, e dei seguaci di lui, che rincararon la dose, e vollero spiegare il successo di vendita del libro proprio coll'interessamento della Kramer, la quale doveva avere delle ragioni particolari per occuparsi del Grossi, come questi doveva avere delle ragioni particolari per dipingere simile a lei la sua Giselda, "bellissima di forme e di decoro," nonché "nera di chiome."

Ma, in sostanza, il Romani pose la questione come doveva esser posta. Di che genere di poema si tratta? Questo chiese prima di tutto, cercando di incasellare il poema del Grossi nel casellario che la retorica tradizionale aveva preparato per tutti i componimenti. Cercò anche di trovare, sempre alla stregua della retorica classica, se il soggetto fosse grande e famoso, non riuscendovi affatto, poiché di Lombardi nessuno o quasi parla nella storia delle crociate; cercò di scoprire quale fosse il personaggio principale, l' eroe obbligatorio, capace di richiamar piú di ogni altro l'attenzione e nello stesso tempo di tenere in pugno tutte le file del poema; cercò di vedere qual fosse l' unità dell' azione del protagonista e degli altri personaggi.... Ma smise, convinto che il Grossi non potesse esser sottoposto a questa disamina, non facendo egli omaggio né ad Aristotele né ad Orazio. E poiché il poeta si diceva romantico, provò a vedere che sorta di romantico fosse, concludendo che

non si vedeva in lui nulla che lo accostasse ai maestri del romanticismo, il Byron, lo Scott.... "Pasticcio" era il nome che si conveniva al poema o, per dirla con un nome che fu dato alla *Mopsonia* di Eufrosione, "atacte, atacte!"

E allora? allora vediamo se qualche cosa si trova, non ostante ciò, che lo salvi, come opera di fantasia, come opera di stile, come opera di lingua.... E sotto questi tre punti di vista il Romani esamina il libro, concludendo negativamente. Altro che antagonismi col Tasso, che paragoni colla *Gerusalemme liberata!* A pigliare i men famosi fra gli epigoni del cantor di Goffredo, e a confrontarli col Grossi, poiché nelle opere di tutti i punti similari non mancano, c'è da fare scomparire il poeta dei *Lombardi,* non quelli del *Boemondo,* della *Siriade,* o che altro. A mostrarlo bastano alcune ottave tolte ai poemi dello Stigliani e del Semproni, notevolissimi, non ostante gli eccessi del barocchismo.

Il Romani ebbe buon giuoco e fu atroce. Il riassunto del poema da lui fatto non appena comparso il primo fascicolo, e continuato dopo pubblicato il secondo, è una acuta e crudele critica dei maggiori difetti del poema. La *Gazzetta* del Pezzi si divertí a commiserare il Grossi, chiamando "diatriba" lo scritto del Romani; ma ripeté quello che in sostanza era il contenuto di esso. E rintostò poi con un'ottava, fermandosi specialmente alla forma, ch'era la parte piú miserevole del lavoro. Sul contenuto non ebbe che un verso, per negare l'unità al poema: "Una serie di canti, e non un tema." Il che parve mancasse anche al Caleppio; o per lo meno il Caleppio non trovò molto cospicuo il tema che v'era.

Il Caleppio diede, col Romani, dei colpi violenti per abbattere l'idolo romantico, servendosi di un sonetto al Romani dedicato, preceduto da una introduzione e

seguito da note. Neppur lui trovò romantico il poema, come aveva pensato l'avrebbe trovato. Il Grossi aveva composto un'opera che non contribuiva affatto al progresso dello spirito umano, e non giovava, nonché alla filosofia filantropica, nemmeno alle nuove dottrine estetiche. Se tutta la poesia romantica fosse stata come quella del Grossi, i classici avrebbero potuto dormire tranquilli i lor sonni!

Né questo sonetto, con tutti gli annessi e i connessi che ne accrescevano l'importanza critica, fu il solo. Pubblicatosi il secondo fascicolo dei *Lombardi,* e vistosi di che si trattava, il Caleppio, in un secondo sonetto, notò anch'egli l'errore fondamentale del Grossi, che, si diceva, aveva voluto mettersi in gara col Tasso, facendosi sostenere nella lotta da amici troppo zelanti, i quali gli avevan fatto piú male che bene; e in un terzo sonetto, all'apparire del terzo fascicolo, rimproverò il poeta di aver composto una favola contraria a ogni sentimento patriottico, perché i lombardi vi facevan troppo brutta figura. Poi, siccome il Romani, che aveva fatto anche il riassunto e la critica del secondo fascicolo, non aveva creduto valesse la pena di far quella del terzo, si mise lui all'opera, intercalando nel discorso le proprie osservazioni.

Il lavoro è in ottave, e non manca di acume critico e di sale satirico. " Descrive il vate la cittade pia, alquanto per le lunghe, e.... cosí sia!;" "or che il momento del periglio è giunto, dei lombardi, a ragion, tace il poeta;" " a un mostro immane quelle torre altera, con traslato ammirando, il vate uguaglia;" "fra la tema e l'orror s'eran ritratti a pernottar sui tetti come i gatti;" " ma l'agonia di lui tanto è protratta, che fa il lettore.... agonizzar di noia;" "giunsero alfine a i loro tetti antichi, la cara pancia a riserbar pei fichi...."

Ma il Romani e il Caleppio non furon soli ad aggre-

dire il Grossi. Soltanto, si ignorano i nomi degli altri critici, ché il coraggio non fu dote luminosa di alcuno. Lo stesso Romani, nascondendo il proprio nome, si era chiamato "Don Libero" e il Caleppio "Mastro Soppiattone." Che cotesti pseudonimi celassero le persone che abbiamo detto, che altri pseudonimi ne celassero altre che diremo, si sa da indiscrezioni e da ricordi privati; ma non tutti i polemisti sono identificati, e completamente ignoto ora vien fuori Don Filalete, che si dice discepolo di Don Libero e condiscepolo di Don Sincero, un tale, quest' ultimo, che si era assunto l' incarico di pubblicar lui le osservazioni fatte oralmente fra amici da Don Libero. È certo solo che siamo fra membri di una stessa famiglia! E Don Filalete in un capitolo in terzine deplora che il tempio delle sacre Muse sia stato profanato dalla Moda, la quale vi ha scritto su per i muri, su per le colonne di modello classico nuove stolte leggi poetiche, le leggi romantiche. Le Grazie non ridon piú nelle composizioni de' poeti, che a quelle leggi si sono sottoposti; e non vi si incontrano che orrore, spavento, fantasmi.... Il poema del Grossi descrive anch'esso brutture e realtà meschine; tenta di commuovere e fa raccapricciare; è pieno di stonature mentre vorrebbe esser armonico; pecca nello stile, manca nella lingua....

Nulla di importante. Ma poiché il Grossi aveva soprattutto voluto fare un poema di verità, un ignoto pubblicò una breve narrazione della prima crociata, nella quale i lombardi facevano cosí scarsa figura, che l' autore dell' opuscoletto, della misera prosetta poté presso a poco concludere: Questa è la vera storia della prima crociata. Ci dica il Grossi dov'è parola di quel che egli racconta.... Ah, davvero il suo poema, nonché classico, non è neppure romantico. È una panzana uscita dal suo cervello e niente piú!

Queste, ed altre critiche, scritte e verbali, delle quali, anche potendolo, non sarebbe utile tener conto minuto,

non rappresentavano certamente il successo sognato dal Grossi e dai suoi amici. I quali, fin dal primo momento, sentirono che la battaglia sarebbe stata dura, cosí nel campo della dottrina, come in quello dei rapporti personali fra i contendenti. E, poiché la lotta era stata ingaggiata su pettegolezzi, vollero prima di ogni altra cosa levar di mezzo le questioni personali, accusando il Romani, per metter tutto nella sua vera luce, di partito preso per avversione al Grossi. Questione d'invidia!

Due canti serio-faceti in terzine dipingono la commozione dei classicisti per i casi di Giselda, e l'ira del Romani per le loro lacrime, che gli fanno dire: E che? non sareste voi piú quelli di prima? Al fuoco il poema che vi guasta! Ma se la piglia cosí brutalmente col Grossi, che il pubblico imparziale, sdegnato, lo cita, co' suoi, al tribunale della Ragione, dove i rei confessano la loro invidia, adducendo a scusa di essa la fame. La fame e l'invidia son date come motivo dell'ira del Romani anche in una serie di sestine milanesi, dove il Grossi è vestito co' panni di Apelle pittore, il Romani con quelli del famoso ciabattino che critica *ultra crepidam*. La favola è rammodernata, si capisce, ma è quella antica, e non altra.

Scaramucce di avamposti! Soldati anonimi, che si battono per aprir la via al duce, che verrà col forte dell'esercito: perché il duce c'è, e non può non avanzarsi! Ecco, infatti, uno dei suoi ufficiali. Chi è? Si ignora; ma appartiene al gruppo che sta piú vicino al generale, e assume un nome antagonistico a quello assunto dal Romani. Don Libero non può aver che fare che con un Don Arcilibero!

Don Arcilibero è un combattente temibile. Egli pone dei principî. Si può discutere senza porre dei principî? Il Grossi non ha voluto fare un poema epico di quelli consueti, e di cui ben conosceva le regole. Egli volle

raccontare la storia dei lombardi alla prima crociata: dei lombardi, si badi; e per ciò non gli occorreva né protagonista veramente unico, ne' unità d'azione, né quanto altro richiedesi per un poema diverso.... Messosi per questa via, il polemista ribatte colpo per colpo, affermando che i "quindici canti" del Grossi non sono né un poema eroico né un romanzo, né una narrazione storica né un lavoro di fantasia, ma una "libera composizione," che ha, se non un eroe, un soggetto; se non una unità d'azione, un ordine di materia, e una inimitabile connessione. Quanto all'interesse, esso è non già nelle meraviglie della favola, ma nella serietà dell'insegnamento che se ne può trarre. L'autore ha voluto combattere negli insani crociati la cieca superstizione.... E in ciò, anzi, sta la modernità del poema; in ciò, la sua romanticità. Come si potrebbe, a questo proposito, paragonarlo coll'*Eracleide*.... e magari colla *Gerusalemme liberata?* Del resto, non si fa critica senza provare e usando soltanto ingiurie, non giustificate da nulla. È veramente indegno combattere e deprimere un giovine che è un bravo giovine..... Sono gli avversari pagati forse dagli austriaci?

Ma, fra il noto e l'ignoto, colla visiera abbassata, per quanto non completamente chiusa, ecco in campo il Visconti. Ha preso anche lui un nome che lo pone in antagonismo col Romani. Se il Romani dichiara di volere usare scherzi e sali, egli dichiara di voler rispondere coll'ironia; e si presenta in battaglia col nome di Don Ironico.

Il Visconti si finge classicista, membro di venti accademie, e mostra di pigliarsela col Grossi perché questi, avendo saputo prima scimmiottare il Porta e poi scrivere una novelluccia sentimentale, si è creduto capace, da ultimo, di comporre un poema epico, senza accorgersi che la poesia epica non è per lui. Egli non ne capisce nulla. Si potrebbe sapere perché ha cantato i

lombardi e non i piemontesi, i romani, i napoletani? perché ha cantato la prima crociata, e non la quarta? Come si fa poi a chiamarsi Tommaso Grossi, senza un po' di "dottore," un po' di "avvocato?" Un ritratto in rame non sarebbe stato male al principio del libro, e una dedica a un grand'uomo avrebbe fatto bella figura, e una prefazione erudita gli avrebbe giovato assai.... Invece egli ha abolito ciò, e il resto: proposizione, invocazione, tutto!

Il Grossi ignora le regole fissate al poema epico dai grandi maestri: Aristotele, Orazio, Tasso, Batteaux, Blair, Pope, Zanotti, Gherardini.... Cosí egli non cerca azione una ed intera, non cerca interesse umano, nazionale, religioso.... Eh, già! La crociata non ha nulla che fare colla religione; la Lombardia non è una nazione; Pagano e Giselda non sono un uomo e una donna! Nel poema non c'è che un pregio: l'esattezza storica. Questo si può riconoscerlo anche da un classicista come Don Ironico. Arvino non scende dal letto maritale senza rammentarsi.... la veste da camera. E non a torto il poeta per questo suo amore alla storia vien lodato.... dagli amici, cioè da quel "buon cristiano" che tutti conoscono, da quei "begli spiriti da caffè" che nessuno conosce, e che, contro gli avversari, ripetono che anche il Tasso fu maltrattato, a' suoi tempi, non meno del Grossi!

E il Visconti, spezzata cosí la sua lancia, cede il passo a un altro guerriero, che entra in campo a viso aperto. È Ettore de' Magri, che ha il coraggio della propria opinione, favorevole al poeta disgraziato, e che si sforza di dimostrare anche lui che cos'è il poema del Grossi, definendolo insieme poema, poema storico, romanzo, romanzo storico, opera narrativa e opera didascalica, essenzialmente didascalica, anzi. Per lui il giudizio da darsi su tale composizione deve esser fondato su tre punti: ragion filosofica, ragion poetica, ragion artifi-

ciale, o meccanica. Quanto alla ragion filosofica, indubbiamente il Grossi ha avuto riguardo alla storia, alla patria, alla verità: quanto alla ragion poetica, ha cercato soprattutto di ottenere la commozione, facendo volta a volta intenerire e rabbrividire i lettori; quanto alla ragion artificiale, il poeta ha scritto bellissimi versi, usando parole nuove, ravvivando vocaboli antichi....

— E che bellezza! continua in endecasillabi Ambrogio Mangiagalli, altro aperto sostenitore dell'amico. Egli conosceva da un pezzo il Grossi, perché anche lui aveva frequentato, vivo il Porta, la cameretta famosa, e ora visitava il Manzoni, alla cui conversazione fu assiduo. — Che bellezza, continua dunque il Mangiagalli, che bellezza il tuo poema, carissimo Grossi! Ed elenca gli episodi che gli paiono più degni di ammirazione: la pressura alla Bocca delle prede, il pericolo di Giselda, la caduta di Gulfiero e via di seguito. Queste cose il Tasso non le ha cantate; ma se le conoscesse direbbe: Perché non ho io lasciato da parte Olindo e Sofronia, e non mi son piuttosto fermato a dipingere i profeti, i costumi orientali, le passioni che sole eran possibili? Direbbe questo, però, senza invidia. Non per nulla il Tasso ha al suo attivo episodi come quelli di Clorinda, di Erminia! E certo egli tenderebbe oggi una mano fraterna al cantor di Giselda e di Saladino. Ma il Tasso non può tornare a vivere; e in vece sua bisogna che parli qualcun altro, sí, qualcun altro!

Dovrebbe venire in campo, chiamato.... il Tedaldi Fores, poiché proprio ad esso si rivolge il Mangiagalli, che ricorda un'altra battaglia combattuta con lui: quella provocata dal sermone del Monti sulla mitologia. Il Mangiagalli, in quell'occasione, si era molto impertinentemente rivolto al Monti con un suo *Conforto a un vecchio,* e il Tedaldi Fores aveva appoggiato e sostenuto le idee e gli argomenti di lui, scrivendo forse la piú efficace confutazione di quel sermone. Ora, il Monti si era messo

anche lui in campo contro il Grossi, con un giudizio che riassunse in certi versi indirizzati alla signora Londerni, secondo i quali nei *Lombardi* " beltà molta risplende in piú di un tratto, ma chi al *Goffredo* li antepone è matto; " e il Cantú ebbe a dire piú tardi che la precedente polemica montiana ebbe un epilogo in quella dei *Lombardi.* Ma il Tedaldi Fores, a quanto io so, non rispose all' appello.

Sentí invece il dovere di intervenire Nicolò Tommaseo. Si trattava forse della piú grossa battaglia romantica, e per quanto il Tommaseo non provasse pel Grossi la piú calda ammirazione, non credette di poter restare in disparte, attendendo sempre, anche lui, che il Manzoni si movesse. " Si capiva da tutti, scrisse il Cantú, che due sole parole [del Manzoni] sarieno bastate a ridurre in silenzio [gli avversari]; " e i polemisti minacciavano in suo nome, per ispronarlo a farsi vivo, e intanto moderare i nemicí: " Egli è un gigante, la cui voce si sente per tutta Europa, e guai se parlerà, guai se parlerà! "

Il Tommaseo scrisse sei novellette, pigliandosela colla buaggine del Romani, che si ostinava a voler trovare nei *Lombardi* quel che il Grossi non aveva voluto mettervi e a non voler vedere quel che v' era. E siccome di vera buaggine non si poteva sempre parlare, accusò l' avversario anche lui di malafede. È un invidioso che, vedendo trionfare un giovine di buona volontà e di bell' ingegno, procura con ogni mezzo di rovesciarlo dal carro della fama nel fango.

Le novellette, che si fingono antiche, e sono scritte in una cattiva lingua pseudo-trecentesca, si rivelano poverissima cosa; e appaiono dirette piuttosto contro il Romani che composte a favore del Grossi. Il Tommaseo scrisse piú per la scuola romantica, che per il poeta romantico; e se ne ha la prova in certe lettere da lui inviate al Viesseux, nelle quali definisce la cri-

tica del Romani come “stolida e villana,” ma conclude col dire che “tocca sul vivo.” Gliene dispiace per il Manzoni.

Ma una discussione un po' piú seria sui meriti e sui demeriti dei *Lombardi* egli fece nell'*Antologia* di Firenze, coll'idea, non di esaltare il Grossi ma di mettere a posto le cose. Scriveva ancora al Viesseux: “Il poema del Grossi, a dirvela schietta, qui piace poco. Oltremonte, ove non si può conoscere il vizio dello stile né della lingua né del numero, piacerà forse di piú. Perciò giova che voi ne parliate.... Piacerebbemi che foste il primo e il piú giusto.” Il Viesseux invitò lui a far l'articolo che il Tomasseo invocava, e il Dalmata vi si mise, notando prima la verità storica, ch'è bellezza di per sé, lodando la efficacia descrittiva, che raggiunge spesso effetti immediati, lodando l'imitazione della natura, che il Grossi fece, mettendosi di mezzo fra chi vuol disegnate le linee sommarie delle cose, e chi cerca i particolari minuti; lodando la pittura dei sentimenti e delle passioni, nella quale il poeta moderno superava talvolta gli antichi....

Ma dopo aver fatto questi elogi al Grossi, non senza ingenerar nel lettore il sospetto che egli non fosse pienamente convinto di quanto diceva, passò ai biasimi aperti. Notò che di religione e di morale nei *Lombardi* poco si tocca e meno si dice: ma le mende maggiori scoprí nella locuzione. L'uso, disse, non giustifica tutto: la storia delle parole va tenuta presente e il traslato deve essere per mezzo di essa giustificato. E il Grossi in questo è negligente! Sbaglia gli epiteti, ne adopra di inefficaci, ne infilza di inutili. Quanto al verso, egli ha in mente un tipo particolare di endecasillabo, al quale si attiene, obbedendo al vezzo moderno, che vuole risonanza piú che armonia.

Se non che, lasciare a questo punto la discussione sarebbe stato limitarsi a questioni particolari: e il

Tomasseo, poiché il problema era stato impostato piuttosto sulla questione generale, credette opportuno di trattare anche quella; e si rifece dal discorrere dell'argomento, del soggetto della poesia, assegnandole in proprio il vero. Il quale, o è bello di per se stesso, come il vero morale, o ha bisogno di adornamenti, come il vero storico. Fra storia e poesia infatti esiste questo divario: che il poeta deve scegliere gli avvenimenti e le circostanze, indi, là dove la storia tace, arricchirli, colle proprie intuizioni, deducendo dal noto l'ignoto.

L'abilità da poeta non può consistere in un ossequio scrupoloso a ciò che è conosciuto e nulla piú, in una ricerca minuta di circostanze secondarie. La minuziosità pedissequa è anzi fastidiosa, e nuoce alla unità dell'opera d'arte, la cui necessità è dogma. Soltanto, bisogna accordarsi sul modo di intendere il concetto dell'unità: e non arrestarsi alle affermazioni degli pseudo-aristotelici, che non han visto bene addentro nel loro testo. Il poeta deve far sí che si senta la bontà ideale non solo di un fatto narrato, ma del complesso dei fatti narrati.... Dimostrata la loro intima moralità, egli avrà conseguito l'unità del poema pur nella frammentata varietà delle sue parti.

Aristotile.... è questione di intenderlo. E in questa faccenda dell'ossequio alla storia, chi ben lo capisca vede che egli è piuttosto coi romantici che coi classici. Lo Stagirita permette al poeta di inventare quanti caratteri non gli vengon forniti dalla storia, pur di raggiungere lo scopo morale, che egli si propone. Tutto l'edificio poetico di un dato poema deve esser costruito sulla storia, ma per slanciarsi al di sopra di essa, piú in alto, molto piú in alto. L'importante è far bene. L'applicazione della teoria che vuole il poeta storico e filosofo a un tempo, narratore e interprete, scrupoloso osservatore del vero e immaginoso creatore di mondi fantastici non è facile. Ma se si riuscirà, sarà questo

il primo frutto della rigenerata scienza poetica: esattezza e ispirazione, scrupolosità e calore, dottrina e poesia!

Dopo di che, il critico studia la questione dell'espressione, sostenendo che essa deve essere quanto piú è possibile ossequente al vero; passa agevolmente al problema della mitologia, la quale di sé ha impregnato, falsandolo, il linguaggio, contaminato la retorica, rimpinzato le invenzioni; viene infine, per connessione, a negare che si possano legittimare le fantasticherie che hanno per soggetto diavoli, maghe, selve incantate, cavalli aligeri, ripudiando cosí, colla mitologia dei tempi antichi, anche quella de' tempi piú moderni.

Il Tommaseo fonde in un solo scritto, senza trascurare le teorie classiche, e cercando a volte di conciliarle, gran parte delle teorie a noi note circa il poema epico romantico. E torna perciò a esporre, a tempo opportuno, la teoria per cui è resa possibile la rappresentazione del male, la pittura di un protagonista non buono, o di piú protagonisti buoni e cattivi. I protagonisti possono essere unici in poemi come l'*Odissea,* come l'*Eneide,* non in poemi come quelli delle crociate... Ma il testo a cui il Tommaseo si riferisce di preferenza non è né il vangelo dello Herder, né quello dello Schlegel, né quello della Staël: è il vangelo manzoniano, che egli trova espresso in una certa lettera....

Si allude alla *Lettera sul romanticismo* al marchese Taparelli d'Azeglio; il cui ricordo, portando nella discussione le idee del maestro, parrebbe dovere fare addirittura intervenir questo nella battaglia. Ma il curioso è che, a malgrado delle invocazioni e degli appelli, il Manzoni, invece che uscir dalla tenda, vi si ritira, vi si chiude, vi si nasconde. Perché?

La zuffa è andata degenerando. Non è piú un torneo, ma una battaglia di coriandoli, ché vi si son mescolati gli Zanni. Da Zanni si è travestito Silvio Caratti, pa-

vese, venendo fuori a raccontare che Don Libero, vistosi dar torto dai vivi, volle andare ad appellarsi ai morti e scese all'inferno, dove trovò anche i morti favorevoli al Grossi, da essi incoronato negli Elisi, col Monti, col Manzoni, coll'Arici. Da Zanni si è travestito un Imparziale, che scappa su, son un cartello burlesco di sfida a Don Sincero, invitato a smentire, se può, l'asserzione che i *Lombardi* sono un poema istruttivo, ben condotto, notevole per originalità e bellezza.

Ma Zanni vero e proprio è il rimatore milanese, che, mescolandosi agli altri poeti meneghini già ricordati, afferma buffamente che tutta la polemica non è se non un giuoco di ragazzi intenti a mettersi una coda alla giubba, amici contro nemici, e perfino amici contro amici. E bene con lui raduna crocchi e fa rider le brigate l'altro anonimo autore di rime meneghine, che conclude: Meglio nascere zucconi! Dante e Torquato seppero bene che cos'è l'invidia dei ciuchi contro gli uomini di ingegno, e ora ne sa qualcosa il povero Grossi, che vede paragonati i suoi *Lombardi* alla storia di Sant'Antonio dal porco, cantata per le fiere dai pitocchi!

Un giornalista, nel *Ricoglitore*, dando conto di questo solenne badalucco, o di questa ridicola carnevalata, a prova di quanto diciamo, dopo la pubblicazione dei primi opuscoli, scriveva: " Mi è venuto il capriccio di mandare a prendere un lambicco e di lambiccare quegli undici bei libretti. N'è venuto fuori: di buon senso dramme 4; di tratti di spirito dramme 2; di scipitezze spacciate per tratti di spirito dramme 1000; di insolenze triviali dramme 100000...." E dopo la pubblicazione degli altri opuscoli, ripetendo l'operazione, non annunziava risultati migliori.

Si può credere che il Manzoni non volesse contaminata o diminuita la propria dignità in una disputa impostata male perché non esclusivamente teorica, male

degenerata in una zuffa volgare perché inacerbita da offese personali, tendente a terminare in una buffonata. Lo avevano fin da principio paragonato a un San Giorgio del romanticismo che salva la poesia dalle insidie dell'orca classica; a un Pietro l'eremita della nuova scuola, che capeggia la crociata dei rivoluzionari contro le armate dei tradizionalisti e doveva sentirsi offeso per sé, offeso per la verità. Non seguí la contesa che nei resoconti degli amici, nelle conversazioni del Grossi, del Torti, del Visconti.

Diceva amaro: "Le ingiurie hanno un gran vantaggio sui ragionamenti; ed è quello di essere ammesse senza prova da una moltitudine di lettori." E ancora: "Falso modo di criticare è divertire l'attenzione dalla questione, portandola su cose estranee." Queste parole ed altre si trovano raccolte nelle sue *Opere inedite e rare,* in un gruppo di pensieri che si direbbero ispirati, per il loro contenuto, dalla polemica dibattutasi intorno ai *Lombardi.* Piú tardi egli diceva allo Stampa, che "lo importunava" perché si intromettesse in certe dispute: "Tutto inutile, mio caro! I partiti non ascoltan la ragione, non ascoltan nessuno."

Ma nella composizione, nella pubblicazione dei *Lombardi* il Manzoni aveva avuto la sua parte di responsabilità: e il poema era opera di un amico pel quale provò maggiori tenerezze che per ogni altro. Se egli era convinto che il poema fosse una cosa degna di maggior rispetto di quanto non gliene concessero gli avversari, e ne era convinto poiché ne scrisse nei *Promessi Sposi,* come vedremo, ne scrisse nella *Lettera sul romanticismo,* preconizzando che non solo l'opera avrebbe fatto rumore, ma avrebbe dimostrato la solidità delle dottrine romantiche, in forza di quella morale cristiana i cui dettami erano in cima a ogni pensiero del Manzoni egli non avrebbe dovuto permettere che un'ondata di calunnie, un maroso di malafede, una

tempesta di falsità sommergesse un' opera che era stata ispirata al piú puro ideale di bellezza e di santità.

Invece, ripeto, il Manzoni tacque. E la ragione di ciò deve essere stata ben altra che sdegno di polemiche e senso di dignità personale. Il Manzoni, chiamato dai critici dei *Lombardi* a meditare seriamente sul valore del poema grossiano, deve averlo pesato e ripesato meglio che non avesse fatto prima. Egli aveva gusto finissimo, intuizione artistica di primo ordine; e, guidato dal gusto e illuminato dall' intuizione, deve aver visto qualche cosa che gli era sfuggita prima, quando sentiva soltanto leggere sul manoscritto o sulle bozze il poema dell' amico, continuatamente o, piú probabilmente, a pezzi e bocconi. Alla sua onestà, alla sua dirittura allora non dovette parer bello difendere un' opera che i nemici della sua scuola avevan piú che ragione di giudicare con poco favore!

CAPITOLO V

Dopo che il Manzoni ebbe avuto dal Grossi la rivelazione del proposito concepito da lui di scrivere il poema di cui ci occupiamo, e dopo che, pieno di gioconda letizia, ne ebbe scritto al Fauriel, annunciandogli come l'autore dell'*Ildegonda* intendesse fare quel che sappiamo ormai troppo bene, egli non levò piú gli occhi d'addosso all'amico, non lo abbandonò piú.

A un certo momento, sappiamo, gli concesse due camere in casa propria, una delle quali a piano terreno, l'altra sopra. Non erano bellissime; e nemmeno molto ben servite, ché il Grossi doveva andare la mattina ad attingersi l'acqua per le necessarie abluzioni; ma intanto rappresentavano non lieve vantaggio per l'avvocato senza cause, per lo scrittore senza lauti guadagni.

Il Manzoni non offese l'amico con una generosità di signore che nulla vuole in compenso, se non ossequio e adulazione. Fece del Grossi il proprio consulente legale; e pose in sua mano i propri affari. Gli chiese aiuto per molti interessi, in varie circostanze, perfino nella correzione delle bozze di stampa, allorché stava pubblicando le tragedie; ma questo lavoro fu piuttosto lavoro di sodale che di stipendiato: fu come quello per cui il Grossi suggerí poi all'amico i nomi dei bravi.

Il sostegno intellettuale era reciproco; ma quello del Manzoni piú importante di quello del Grossi. I due amici erano insieme a Brusuglio, quando il Grossi stava facendo le sue ricerche per il poema dei *Lombardi,* e quando il Manzoni ebbe la prima idea, leggendo il Ripamonti, di comporre i *Promessi Sposi,* anch'egli per dipingere un'epoca, mediante una favola inventata.

La cosa dovette incoraggiare il Grossi, e solleticarne la vanità. Quel che aveva disegnato di fare doveva esser bello, se il Manzoni si proponeva di fare altrettanto.

E proprio sotto la spinta del Manzoni il Grossi andò avanti spedito nel suo lavoro. L'invenzione stessa del personaggio principale, di Pagano, gli veniva facilitata dal fatto che anche il Manzoni componeva sotto i suoi occhi l'immagine di un individuo carico di colpe, ma predisposto alla purgazione, intorno al quale si sarebbe stretto il nodo dell'intreccio, e dall'intima forza del quale questo nodo sarebbe stato spezzato, piuttosto che sciolto.

La dipendenza di Pagano dall'Innominato, oltre che dai personaggi scottiani che abbiamo ricordati, è stata sentita da altri; dal De Gubernatis, per esempio, che la spiegò col fatto che i due poeti, come si è detto, lavoravano insieme, a Brusuglio, dove si eran ritirati al tempo degli arresti dei Carbonari, e che facilmente, conversando, potevano comunicarsi l'idea l'uno di narrare la conversione di un reprobo, l'altro la penitenza di un parricida.

Il 3 novembre 1821 il Manzoni poteva scrivere al Fauriel: "Grossi è al secondo canto del suo romanzo poetico sulle Crociate...." e poteva confessare che grande era il suo piacere a seguire l'amico nel lavoro. "Ormai ha inventato i fatti e i personaggi principali sulla base della storia.... ormai ha radunato gli elementi per rendere colla massima precisione la parte storica."

Questa affermata storicità del lavoro Grossiano è ciò che piú soddisfa il Manzoni. Il vero storico gli era stato a cuore nella concezione e nella esecuzione delle tragedie; il vero storico aveva esaltato al Giudici come fonte di interesse superiore in ogni componimento letterario; il vero storico aveva riconosciuto col Fauriel come guida migliore di ogni altra alla poesia. E bello

gli era parso il resultato ottenuto dello Scott, sia pure colle riserve che conosciamo.

Ora vedeva il Grossi insistere sulla via tracciata e battuta dallo Scott, lo vedeva porre in pratica qualcuna delle teorie sue stesse, di quelle teorie che, tra poco, riassumerà in una lettera famosa sul *Romanticismo;* e doveva per forza scrivere al Fauriel nella lettera stessa cui abbiamo sopra alluso: " Eccolo sul *Festboden* della verità. Credo che vi farà dei grandi passi, e che vi lascerà vestigia durevoli e luminose."

Nessun dubbio, no, sulla eccellenza del lavoro dell' amico, che andava crescendo tutto bello di storica precisione. Il Grossi glielo leggeva a mano a mano che ne puliva le ottave, or qua, or là. Il concetto che egli poteva farsene, pertanto, non era completo, se non in quanto la parola dell' amico riempiva i vuoti del poema. Ma di tanto in tanto sentiva che qualche cosa non andava. E osservava al poeta: Possibile? Oh, non solo possibile, ma vero! gli rispondeva questi; e il Manzoni non fiatava piú. E forse, se per caso altri, cui il poema veniva ugualmente comunicato nel corso della composizione, sentiva quel ch'egli aveva sentito e osservava, discorrendo con lui, quel ch' egli aveva già osservato, il Manzoni dava a sua volta all' amico, al conoscente la risposta che era stata data a lui. Disse infatti, piú tardi, al Tommaseo: " Quelle madri che stan sulle mura *la lor fecondità maledicendo* ella dice che si potevano omettere. Ed è fatto storico! "

" Troppo storico! " rispose il Tommaseo; ma il Manzoni aveva altre ragioni per trovare eccellente il poema dell' amico. Oltre il vero storico egli vi trovava il vero morale, quel vero di cui aveva già parlato altrove, e di cui si farà ancora banditore nella *Lettera sul Romanticismo,* che sta maturando.

Il Manzoni pensava anche lui che la guerra dei crociati era " in se medesima ingiusta " e pensava anche

che in quel momento, quando " coloro cui meno importava della croce pur facevano intorno alla guerra greca sonare ancora questa vaga parola: *Crociata,*" il soggetto scelto dal Grossi " non era inutile." E se il Grossi cercava di ricondurre gli uomini a un retto giudizio dei fatti storici, se cercava di dare un insegnamento di tanta importanza com' era quello che egli vedeva derivare dal poema, che cosa poteva impedirgli di scrivere quello che scrisse precisamente nel chiudere la lettera al Marchese Taparelli d'Azeglio?

Dopo aver discorso del romanticismo in genere, ripetendo le teorie a tutti note, il Manzoni affermò che la piú bella dimostrazione della vitalità e del vigore del sistema romantico si poteva trovare " negli applausi dati universalmente a lavori che ne sono l'applicazione felice." E, pure scusandosi di parlare dell'opera di un amico cui lo legava affetto fraterno, additava come lavori romantici perfetti l'*Ildegonda* e.... i *Lombardi* con queste parole. " Quando comparve l'*Ildegonda* bollivano le quistioni sul romanticismo, e non sarebbe stato gran meraviglia se l'avversione di molti alla teoria avesse prevenuto il loro giudizio contro un componimento che l'autore non dissimulava di aver concepito secondo quella. Eppure la cosa andò ben altrimenti. Le opinioni, divise sulla teoria, furon conformi (moralmente parlando) in una specie di amore pel componimento.... E, se un ben altro lavoro, già avanzato, farà, al suo apparire, che quel primo non compaia piú che un saggio, oso pur credere che non potrà farlo dimenticare, e che, facendolo partecipare della fama che sarà cresciuta al nome dell'autore, non gli toglierà quella che da sé ha potuto procacciarsi."

Le lodi maggiori son certamente rivolte piuttosto all'*Ildegonda* che ai *Lombardi*. L'*Ildegonda* aveva avuto un buon successo, al quale, non ostante le riserve sull'opera, di cui sappiamo, il Manzoni si inchinava,

trovandolo significativo quanto ai principî cui la novella era informata; ma intanto ne prevedeva uno migliore, preconizzato in forma dubitativa soltanto per non parere un esaltatore interessato dell' amico. Si brontolava qua o là, della " consorteria " romantica.

E che si trattasse solo di riguardi verso il lettore, è dimostrato dal fatto che il Manzoni riparlò della sua fiducia nel buon successo dei *Lombardi* in quel romanzo che veniva crescendo e maturandosi contemporaneamente al poema del Grossi, tanto che il Visconti, considerandoli come due frutti di una medesima pianta, di una stessa stagione, scriveva al Fauriel: " Se il foglio non fosse pieno, le soggiungerei qualche dettaglio su queste due opere, che, ciascuna nel suo genere, [per l' una prosastico, per l'altra poetico], sono un tentativo nuovo e sotto certi aspetti unico [?] nella letteratura Europea." Arrivato al capitolo undecimo del romanzo, dove gli occorreva una similitudine, il Manzoni, come si sa, vi mise dentro quella dei " cani odoranti il vento infido ", espressa con un verso tolto di peso al poema del Grossi; e giustificò il.... furto, dicendo che l'aveva presa da " una diavoleria inedita di crociati e di lombardi " che " farà molto rumore " quando sarà pubblicata, e che egli conosceva perché poteva mettere a suo piacere le mani nel cassetto e fra i manoscritti dell' autore, col quale era come fratello.

Probabilmente il Manzoni contava che il suo romanzo, già innanzi nel 23 (" il Manzoni ", scriveva il solito Visconti al solito Fauriel nel 1822, " è al secondo volume del suo romanzo in prosa, e il Grossi alla metà del suo poema in ottava rima.... che comprenderà dodici canti ") sarebbe stato edito prima del poema dell' amico, e sentiva il dovere di fargli strada in pubblico, come gliel' aveva fatta in privato colla lettera al Marchese d'Azeglio, pur usando di quei medesimi riguardi, o quasi, che abbiamo sopra notati.

Le parole che definiscono il poema come una "diavoleria" dimostrano ch'era sua intenzione di far capire bene, attraverso la forma scherzosa e, nello scherzo, prudente, che si trattava di una cosa nuova, inusitata. E con questo desiderio si debbono spiegare anche le discussioni che il Manzoni andava intavolando sul Tasso, le citazioni che andava facendo delle ottave grossiane rimastegli nella memoria. Di queste conversazioni, di queste citazioni ci resta il ricordo nelle impressioni suscitate da esse fra i classicisti, o meglio in quelle di qualche classicista, ad esempio di Mario Pieri, che ne parla, nella sua Vita con vero disgusto.

"In quel tempo, egli dice, correvano alcune sentenze del signor capo-romantico Manzoni, le quali facevano stomacare gli uomini di buon senso, e sogghignare gli stolti giovinastri della sua scuola. Allorché uscí, per esempio, quel bellissimo *Sermone* del Monti in difesa della mitologia,... il signor Manzoni andava dicendo esser quello il 28° bollettino del classicismo, accennando al 28° e ultimo di Napoleone. E quando uscí il poema del Grossi, i *Lombardi alla prima crociata,* il medesimo Manzoni recitava per lo senno a mente gli interi canti di quel poema."

Ché se il Pieri dice ciò essere accaduto quando uscí il poema, la cosa si deve intendere con certa larghezza. Inutile sarebbe stato che il Manzoni recitasse interi canti a chi aveva il libro per le mani. Si sarà trattato di qualche ottava, e prima che l'opera fosse pubblicata. Troppe cose inesatte furon dette allora, e troppe cose esatte furono fraintese, prima di ogni altra quella della special natura del poema in confronto colla *Gerusalemme liberata.*

Dice il Mancini, accademico della Crusca sí, ma anche autor di insulsi epigrammi pubblicati col titolo di *Scherzi in rima,* in una nota a qualcuno di essi, in cui si allude ai *Lombardi:* "[Tal poema] sembra che

fosse pubblicato coll'intenzione.... matta e vanissima, della quale credo innocente l'autore stesso, di sopraffarne e atterrarne la *Gerusalemme liberata.* E mi sovviene che poco prima che quel poema vedesse la luce un sommo scrittore lombardo andava censurando e deprimendo il Tasso; dissero a tal fine!" Ora il Mancini scriveva queste parole nel 1843; e ricordava male, poiché aggiunse che tali discorsi furon fatti a Firenze, dove il Manzoni non fu prima della pubblicazione dei *Lombardi,* ma dopo. Comunque, il Pieri e il Mancini, dicendo cose udite coi loro propri orecchi, o sentite ripetere da altri, son testimoni di una verità, la quale ci mostra il Manzoni occupato intorno all'amico e all'opera sua, per imporne il buon successo.

Si avvicina il momento della stampa del libro a lui tanto caro, e ne avverte il Fauriel. "Il Grossi, gli annunzia, ha già 600 associati...." E séguita: "Noi contiamo sopra di voi, per trovare a Parigi il libraio presso il quale collocar l'opera " o, per dir meglio. ci ho contato io, perché il Grossi non voleva darvi una tal briga, pigliarsi tanta libertà ecc." Ed è piú contento lui che il Grossi del numero stragrande degli associati, che crescono sempre. "Vi scrissi, dice piú tardi, che si avevano, credo. 600 associati: ora sono 1600: la cosa è senza esempio!" E a un mese di distanza: "Fra parentesi, si hanno ora quasi 2400 associati," senza contar voi! Il che era un'altro squillante grido di gioia, poiché il Fauriel aveva sottoscritto per cinquanta copie, e aveva promesso di collocarne altre cinquanta ancora.

Si può immaginare l'ansia con cui attendeva l'esito del poema di fronte alla critica! Egli sperava di certo che si ripetesse quel che era accaduto al tempo dell'*Ildegonda,* quando tutti si trovaron concordi nella lode, e il Grossi. al dire del Rovani nei *Cent'anni,* non poteva uscire senza esser circondato da uomini e da donne, "che lo guardano, lo esaminano, lo perlustrano da

tutte le parti per vedere se chi ha scritto l'*Ildegonda* e.... ha saputo far versare tante lacrime alle nostre belle impietosite abbia gli occhi, o il naso, o la bocca diversi da quelli di tutti gli altri...." E profondo deve essere stato il suo dolore di fronte alla catastrofe grossiana. Ma egli aveva nel genere del lavoro una grande fede, aveva dell'ingegno dell'amico una particolare stima; e la sua prima impressione fu che il Grossi era vittima degli impotenti, invidiosi soprattutto delle trentamila lire guadagnate dall'amico, e dei classicisti tenaci, che vedevano minacciate e sconvolte le loro teorie tradizionali.

Per questo forse, pieno di disdegno, non volle nemmeno leggere quello che si andava scrivendo dagli avversari. Il partito preso, la malafede, le passioni non meritavano, nonché l'onore di una discussione, nemmeno la piú semplice curiosità. Il Manzoni, nei giorni del maggiore accanimento, si chiuse in casa, col Grossi, ricevendo soltanto i pochi intimi che solevano andarlo a trovare. Si faceva visita nel palazzo di via del Morone come nelle case dove c'è un morto.... sto per dire un morto ammazzato per brutale malvagità.

Ma quando il Tommaseo, ch'era uno de' suoi, per quanto a modo proprio, ebbe pubblicato la sua recensione, il suo scritto sui *Lombardi* comparso nell'*Antologia,* ed ebbe in quello scritto, segnatamente nella prima parte, espresso il suo parere, piuttosto in favore della dottrina romantica che in esaltazione del poeta Grossi, lasciandosi per questo sfuggire dalla penna degli elogi che non suonavano lode vera, tanto che il *Ricoglitore* poté definire quell'articolo "adulazione prodotta da bontà di cuore," il Manzoni, edottone, volle discutere con lui.

Egli sentí che il contegno del Tommaseo era conseguenza di un sentimento di pietà. Il Tommaseo (e già notammo la cosa) non dimostrò mai grande ammirazio-

ne pel Grossi, anche, forse, a cagion dell'indole troppo diversa, come giustamente osserva il Brognoligo. Il quale ricorda che, in una lettera al Viesseux "dopo aver giudicata *scritta con aurea mediocrità* la vita del Porta composta dal Grossi, il Tommaseo aggiungeva: *Beato lui, che si crede un grande uomo!*" E il Manzoni lo rimproverò di aver concesso alcune lodi piú che all'opera e al poeta "alla compassione e agli amici del Grossi" e di averle in ogni modo "attemperate, anzi sepolte sotto le censure e il biasimo." Lo avevano colpito specialmente alcune parole di quelle che, quando si ha stima di chi ha per una volta sbagliato, non si adoprano!

Al Tommaseo infatti, che rispondeva esser lui di solito "rozzo piuttosto che doppio," osservava: "E la *goffaggine?* e il *ridicolo?* Pare a lei che queste sian parole?" Al che il Tommaseo, che si era contenuto, sbottò: "Quando nulla si crede, ogni di piú è sempre un bene!" Il Manzoni rimase male; ma volle ancora pensare che i biasimi dati al Grossi fossero, piú che meritati da lui, ispirati dal malvolere degli altri; e lo fece capire: "Del resto, il Grossi c'è avvezzo!"

Dispiacque la botta al Tommaseo, che, punto, replicò: "Ma io non son da paragonare cogli altri censori." E il Manzoni: "Io gli altri non li ho letti...." Lui aveva letto, e non tutto, il Tommaseo soltanto; lo avevan letto gli amici, e ne erano stati dolorosamente colpiti. Lo confermò il Torti, che in quel momento entrava nella stanza, tanto che il Tommaseo dovette soggiungere: "Per molti altri, amici del Grossi, non è stato cosí."

— Ma creda, ribatté il Manzoni, che, a sentire le parole "ridicolo," "goffaggine," gli avversari hanno dovuto concludere: Il Tommaseo è con noi, ha mutato parere! — No: il primo articolo parlava di stile, il secondo di cose, rispose il Dalmata; e portò la conver-

sazione sul terreno caro al Manzoni, quello del vero storico, quello del vero morale....

Io penso che le crociate non sian lodevoli, disse l' autore della *Morale cattolica*, né giuste. — In tutto? — In tutto no. — E allora, se qualche uomo poteva esser buono fra i crociati, il Grossi doveva assolutamente dipingere a grandi colori quest' uomo. " Il dispetto, la compassione, il ribrezzo che vengono dalla vista del nulla, ch' è il male, egli doveva temperarlo. Perché non racconsolare con qualche dolce e magnanimo sentimento il lettore? "

La disputa è interessante.— La storia, replicò il Manzoni, non presenta un carattere che dia agio a ciò.— Sí, lo presenta, perché presenta la impossibilità della unione di tanti uomini al male, senza punto di bene che li contenga. Eppoi bisogna far distinzione fra storia e poesia, come io ho fatto nell' articolo.... Le cause dei fatti il poeta deve spiegarle, dimostrarle.... Il Grossi non l' ha fatto. E allora? Quale effetto produrranno i " quindici canti? " Effetto complessivo, si intende, non letterario!

Per quel giorno la conversazione ebbe termine. Il Manzoni dovette pensar alle cose che aveva detto e udito, dovette desiderare che il Grossi si difendesse, e a un altro colloquio lo fece assistere: colloquio che ebbe luogo poco appresso, e nel quale egli, ripigliando l' argomento interrotto, disse: — Nei caratteri storici, il bene è sempre misto col male, perfino nei santi. Ne è prova San Pietro.

E il Tommaseo: — " Se, non ostante i vizi e i difetti di un uomo o di un popolo, vedesi, dal complesso della sua condotta, riuscire effetti di bene, ciò mostra che nel carattere di questo uomo e di questo popolo è un lato interno, taciuto dalla storia, dal quale si dee raccogliere che siffatto carattere era men cattivo che buono, e cosí viceversa. La storia, tante volte, non dice

che il male. Chi dipinge il solo male dalla storia narrato non per questo potrà dire di aver fatto un carattere istorico: avrà fatto un carattere falsissimo." Queste parole, dette con forza di intima persuasione, fecero pensare il buon Manzoni, e lo chetarono. E poiché, in presenza del Grossi, piú non poteva, rispose soltanto: — Capisco! Il Grossi non disse parola!

Queste cose raccontò il Tommaseo stesso al Viesseux in alcune *Lettere* pubblicate non sono molti anni dal Barbi; lettere nelle quali forse la parte del Tommaseo, che dà delle vere e proprie lezioni al Manzoni, è esagerata; ma dalle quali, come il Brognoligo afferma, è facile comprendere che le critiche mosse ai *Lombardi* riuscirono "nuove e impensate." Ed è naturale che se sorpresero il maestro, tanto piú sorprendessero il discepolo, al quale mancò la possibilità di ribattere.

Scrive Cesare Cantú che "alle critiche acerbe, alle acri censure e alle beffe il Grossi oppose generoso silenzio. Cosí tolse al ricco, al dotto ed al patrizio volgo la compiacenza che gustano i monelli quando stuzzicano il leone in gabbia; quella di vederlo ululare, febbricitare, minacciare...." Ma, come sappiamo, il Grossi non aveva stoffa di polemista. Ci fa sapere Ignazio Cantú che gli mancavano "profonda scienza ed erudizione" perché il Grossi era "anima in gioventú troppo poetica per darsi a positivismo di studi.... e in virilità troppo occupato del diritto e del codice;" e senza erudizione, senza scienza non si combatte.

Il Grossi di sicuro era nella stessa condizione o quasi in cui si trovava quando il Manzoni ebbe a scrivere che non lo riteneva "nutrito dalle reiterate riflessioni né da una lunga esperienza." Si era fissato nell'idea che, conseguita la maggior esattezza storica, fosse conseguita anche la maggior bellezza o il maggior pregio, e si propose, per un momento, di scrivere una *Storia delle crociate* collo scopo di mostrare come egli non

avesse detto nulla che non fosse provato. Il non averne egli fatto di niente potrebbe indurre a credere che il suo criterio poi mutasse: ma nel 1828 scriveva a Cesare Cantú, per lodarne l'*Adalgiso:* "Ho scorto nel suo lavoro molta cognizione della storia dei tempi, non solo di quella che siamo soliti chiamare esclusivamente storia, e che si fa consistere nei grandi avvenimenti politici, ma della storia, intendo, degli usi, delle costumanze, delle fogge, cose tutte necessarie per dare alle invenzioni quel carattere di vita e di verità, quelle tinte locali, quel non so che di individuale che la buona critíca moderna richiede."

D'altra parte sentiva che gli avversari avevan qualche ragione: e a chi, come lo stesso Cesare Cantú, gli scriveva confortandolo degli attacchi invidiosi e malevoli, rispondeva: "Se il mio amor proprio mi dice: Tu non meriti tanti strapazzi, la mia ragione mi grida anch'essa: Non ti si conviene tanta lode!" Cosí, mentre cercava di difender le proprie invenzioni, come quella, sulla quale il Cantú aveva trovato da ridire, di Giselda che riconosce il fratello nello scontro fra questo e Saladino, e l'altra ugualmente criticata, di Saladino che si trattiene dal ferir Gulfiero perché ne vede i tratti simili a quelli di Giselda, accetta l'osservazione circa la troppo frequente ricorrenza delle stesse rime, l'abuso di certe parole e di certi modi: "Mi ero fatta una massima di non vincolarmi su questo particolare, ma ho abusato un po' troppo della massima, e mi confesso in errore."

Ma, nella fondamentale sua incapacità, mascherando abilmente la propria debolezza, nulla volle dare a divedere agli avversari. Narra Stefano Stampa che una sera il poeta era a teatro, seduto presso un tale, che, fra un atto e l'altro, prese a dirgli male dei *Lombardi.* Il Grossi approvava il detto del vicino, anzi rincarava la dose delle critiche. Poi se ne andò, lasciando ammirato il

buon uomo per l'acutezza delle osservazioni fatte dal suo interlocutore, tanto che costui, rimasto, domandò a qualcuno: Chi era quel signore? — Il Grossi, gli fu risposto, con molta sua mortificazione.

Del resto, il Grossi era economicamente soddisfatto. Narrò il Visconti al Fauriel che egli comprò un podere, mostrandosi molto lieto dell'acquisto. La villetta che egli possedette e che fu chiamata "La lombarda", rappresentò sempre il suo orgoglio. Scrisse il Rossari allo Stampa: "Non c'è angolo di quella casa e palmo di giardino che io non abbia visitato con lui. Egli mi faceva osservare, ammirar tutto: dagli scalini della cantina fino ai tegoli e ai doccioni del tetto, fatti rinnovare da lui. Come se ne teneva, povero, caro Grossi!"

E, lieto della stizza che i nemici masticavano, se la godeva cogli amici.... Era in villa col Manzoni, a Copreno: e col Manzoni, col Cattaneo, con altri, andarono a piedi a Bulciago in Brianza. Tornando, si fermarono a Bellagio, per mangiare del pesce, che trovarono eccellente, ma che non osarono mangiare in maggior quantità. La cosa poi fu loro di cosí grave rincrescimento che, giunti a casa, e ripensandovi su ancora, il Grossi e il Cattaneo non seppero resistere alla voglia di tornare a Bellagio.... "Sessanta miglia per un po' di pesce!" osserva Giulietta Manzoni, scrivendone al Fauriel. Davvero era una prova di leggerezza di spirito, che contrastava assai coll'atteggiamento grave del Manzoni.

Il quale, dopo il discorso col Tommaseo, prese molto piú sul serio le critiche che venivano mosse all'opera del Grossi. Egli stesso, come si è visto, aveva prima sentito il difetto fondamentale dell'*Ildegonda*, e aveva già cercato di correggere l'impressione morale, nociva alla verità e alla religione, che essa poteva fare o aveva fatto, scrivendo nei *Promessi Sposi* l'episodio della monaca di Monza. Anche le imposte monacazioni,

per l'autore della *Morale cattolica*, potevano avere una ragione non sempre condannabile.

Il padre di Geltrude, nel romanzo e fin dalla prima redazione di esso, pensa dare alla figlia uno stato conveniente e le monache considerano l'onore che verrebbe loro dall'aver come sorella cosí nobile fanciulla. Le intenzioni concordano nell'atto o negli atti, e in questi non è violenza, non sono arti spregevoli. non è complicità delittuosa. Tutt'al piú, osserva il Luzio nella sua monografia *La Monaca di Monza*, " c'è della miseria umana! "

I primi voti che Geltrudė pronunzia sono una formalità senza valore, e a questa le monache possono impegnar la fanciulla senza rimorso. Cattivo è piuttosto il padre di lei, che, ritirata in casa la figliuola, la sottopone a una vera tortura morale. Ma essa non commette una leggerezza ? non si lascia, la nobile giovinetta, corteggiare da un valletto? E il padre trova in questo una scusa. La figlia promette quel che poi manterrà.

Quando Geltrude, al sacerdote che la interroga, risponde che è pronta a prendere il velo, si trova in uno stato d'animo che la fa sincera; e l'autorità del sacerdote, l'autorità della chiesa che egli rappresenta non hanno nulla da rimproverarsi accogliendo la professione della novizia. Ma la giovine si lascia poi riprendere dai desiderî mondani, e non le resta che o la rassegnazione o la colpa. Geltrude cede alla colpa, per la quale ha propensione.

Il suo peccato però nasce, cresce, matura in mezzo all'innocenza, che fiorisce candida nel cuore di tante altre piissime, santissime monache. Ve ne sono volenterose, ilari, contente della lor sorte, e l'istituzione monastica, alla quale il Grossi aveva fatto la critica, vien dal Manzoni circondata di ammirazione. I difetti che l'istituzione sembra possedere non sono di essa,

ma degli uomini che vi entrano, e talvolta la corrompono.

Era naturale che, richiamando l'attenzione del Manzoni sul fatto che il medesimo erroneo spirito da cui era infetta l'*Ildegonda* corrompeva profondamente anche i *Lombardi,* egli dovesse mutar parere sul poema dell'amico, almeno quanto al contenuto. Ed il Tommaseo, nella conversazione di cui abbiamo parlato, gli aveva fatte confessare che le crociate non erano in tutto riprovevoli, sicché aveva pronunziato il già riferito "capisco!"

Ma ci fu qualche cosa di piú, a influire sopra di lui, che la conversazione col Tommaseo. L'Ambrosoli, nel piú serio ed equanime articolo che fu pubblicato sui *Lombardi,* comparso nella *Biblioteca Italiana,* aveva detto che un poema destinato a biasimar la crociata doveva urtare contro l'idealizzazione che dei crociati aveva fatto il popolo, senza conseguire nessun effetto utile, nei riguardi del vero, anzi suscitando sdegno e rancore per la turpitudine che il poeta aveva dato ai suoi eroi principali, Giselda e Pagano fra i primi. Marco Parenti, nelle *Memorie di religione,* che si pubblicavano a Modena, e avevan grande autorità, scrisse egli pure che non solo i *Lombardi* peccavano contro l'idea ormai formatasi nelle menti cristiane della crociata, ma addirittura contro la verità storica, e contro la religione. Per lui quella Giselda, che di pudica vergine si fa impudica come una femmina qualunque non toccata da grazia cristiana, sottomettendo la ragione al talento, quel Saladino, che, pur avendo disposizione alla conversione, finisce all'inferno, trascinandovi forse anche l'amata, son figure degne di Madama Cottin, del Signor di Ferney. Pagano è un essere riprovevole, spregevole Pier l'Eremita, indegni i capitani, miserevoli i gregari, abietta la folla dei crociati. Eppure "gli anni delle crociate son gran parte dei nostri tempi eroici; la con-

quista di Terrasanta fu strettamente congiunta al bisogno e al fine di preservar l'Europa da una nuova invasione di barbari. Non si poteva vedere uno scopo piú nobile e generoso; e bisogna aver cuore perverso o almen gelato per giudicare con rigore ciò che i difetti personali degli uomini e le passioni del secolo mischiaron di men puro in quel magnifico divisamento."

"Dicono, esclamò in una nota il Parenti, che i canti del poema grossiano siano stati riveduti dal Manzoni.... Non crediamo.... Manzoni ha troppo giudizio e coscienza per tradir cosí l'amicizia e la verità." E le parole furon gravi, tanto gravi, che fecero sul Manzoni una impressione profondissima. Al sentirsi dire che al romanticismo non basta anteporre con parole la religione cristiana alla mitologia, perché la religione conviene averla di sentimento e di persuasione, e si deve esser non parlatori ma professori dell'Evangelo, al sentirsi dire che mal si comportano i romantici esaltando il Grossi, la cui *Ildegonda* è efficace solo a fare odiare "que' venerabili istituti che la stessa religione ha sí cari" e difendendo i *Lombardi*, in cui "gli atti devoti e i simboli santi cedono il primo luogo ai deliramenti e alle superstizioni," il Manzoni, secondo quanto raccontò il Tommaseo, stette male "per quindici giorni."

Dalla crisi, usci mutato o profondamente disposto a una mutazione, che si manifestò di fatti quasi subito. Lo afferma per primo il Brognoligo, nel suo scritto *Il Manzoni e i critici dei Lombardi*, con un felice intuito. Ma è noto che i pensieri del Manzoni si comunicavano prontamente a coloro che lo circondavano, e di mutamenti avvenuti intorno a lui a proposito di crociate e di crociati c'è segno. Niente di meno, mutò parere proprio il Visconti, che aveva scritto tutto quel ch'abbiamo letto nel *Conciliatore*, e che aveva forse dato il tono al Grossi. Un suo libro, intitolato *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il Bello* ce ne fa sicuri. Infatti,

“*Capta occasione,* egli dice in esso, non riconosco per mio ciò che scrissi un tempo sul proposito delle crociate. Ciò che avvi di vero dovea presentarsi sotto un altro punto di vista, generalmente parlando. Non bisognava lasciar correre la penna qua e là com'è corsa. Ritratto poi espressamente l'asserto che la crociata fosse ingiusta guerra. Non fu ella intrapresa per difendere oppressi?” E sappiamo con certezza che una disposizione a credere diversamente dal Grossi sulle crociate il Manzoni l'aveva. Essa risulta dal colloquio di lui col Tommaseo, che abbiamo riassunto, sicché possiamo esser sicuri che il Manzoni mutò parere sul valore morale dei *Lombardi:* né solo sul valore morale. Egli perse molte illusioni perfino sull'eccellenza artistica del poema dell'amico. Richiesto di giudicare un altro poema romantico, molto romantico, si allarmò e si fece cauto e non osò pronunziarsi, teorizzando sulle generali, girando le questioni, concludendo col non dir nulla. Si trattava del poema della Saluzzo Roero, intitolato *Ipazia,* pel quale scrisse all'autrice una lettera, ch'è assai caratteristica.

“Il giudizio di un componimento, tanto piú quando questo sia esteso, originale, bello, ha da essere, com'io lo sento, una poetica.... Pertanto la forma dei componimenti vuol essere organica e non meccanica, risultando dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle sue parti ecc. Principio mentale e fecondo, il quale, particolarizzato, applicato.... può, anzi dee, s'io non mi inganno, rinnovare essenzialmente la critica, di diritto, e di fatto.”

Cosí cominciava, senz'altro; e seguitava dicendo che “ammesso il principio, si è condotti o costretti a riconoscere che ogni componimento.... richiede di esser giudicato colle regole sue proprie....” Non già che egli non veda “delle regole universalissime applicabili a tutti i componimenti, e delle piú particolari applicabili a questo

e quel genere," ma coteste regole "son cosí ovvie, cosí semplici, alcune quasi cosí necessarie, che a trasandarle o violarle considerevolmente nel fatto ci vuol cortezza d'ingegno, o pervertimento di giudizio."

È un vero menare il can per l'aia. Ogni sentenza ne produce un'altra, ogni affermazione richiama una dimostrazione. "I fatti, com'io li posso scorgere, mi confermano sempre piú in questo avviso...." "Raffrontando i migliori componimenti.... il valore vero di ognuno mi par che stia...." C'è da fare stizzire, da fare stizzire fortemente, quando il Manzoni conclude che in fin di conti gli par giusto che all'*Ipazia* la Roero, "non abbia potuto dare altro nome che generico."

Se non che, ironia non c'è. C'è soltanto la risoluzione ferma del Manzoni di non dare un giudizio, per non ricadere nel guaio in cui era caduto lodando i *Lombardi* del Grossi. E lo mostra la chiusa della lettera, in cui dice: "Queste ciarle, che riguardo alla cosa son peggio che poche, son già troppe a spiegare quant'io mi senta ragionatamente lontano dal poter giudicare l'*Ipazia*."

Altra volta, a proposito del *Camillo* del Botta, era stato piú esplicito col Fauriel: "La prima volta ch'io vi torni a scrivere, mi permetterò di comunicarvi alcune riflessioni sul soggetto.... Del resto non converrà parlare d'altro al Botta che del piacere che il suo lavoro mi cagionò...." Ma ciò fu nel '17; e nel '27, quando scriveva alla Saluzzo, il Manzoni era stato scottato.

E se non tolse dalla prima edizione dei *Promessi Sposi,* ciò che aveva detto del Grossi e dei *Lombardi,* si è forse perché il foglio era stato stampato già; e se non lo tolse dalla seconda si è certo perché poteva giustificare il mantenimento del giudizio dato scrivendo la frase "faranno un bel rumore", poiché evidentemente del rumore i *Lombardi* ne avevano fatto davvero. Nell'idea del rumore c'era tanto quella degli applausi

come quella dei fischi. E non era necessario modificare l'accenno, quanto al contenuto, là dove non si modificava qualcosa se non quanto alla forma. Lasciò dunque stare tutto come stava. Del resto la cagion dei fischi poteva essere anche nel genere del poema.... Chissà? Non ostante la fortuna dei *Promessi Sposi*, il Manzoni cominciava a dubitare delle proprie teorie e di quelle dei suoi amici, circa i componimenti misti di storia e di fantasia.

La prima bozza del *Discorso sul romanzo storico* è del 1828: e dei mutati criteri dell'amico scriveva poco dopo il Visconti in una sua esposizione relativa all'uso della storia nei romanzi e nei poemi, pubblicata nel volume poc'anzi accennato. "Cosí appunto si argomentarono di congegnar le loro composizioni due benemeriti nostri cittadini, il signor Manzoni.... e il signor Grossi.... Eppure, i due nostri concittadini, nel segreto dei loro cuori...."

Il Visconti non osò dire quel che il Manzoni e il Grossi pensavano. Accennò e si arrestò.... "Sui loro stessi componimenti.... in astratto sull'amalgamazione dello storico col favoleggiato.... su tutte le invenzioni poetiche, narrative o drammatiche...." Chi vuol saper di piú, vada alla fonte. Egli, il Visconti, "ignora una parte" dei ragionamenti manzoniani, l'altra, "non la conosce adeguatamente."

Che il Grossi avesse perduto un po' di fiducia nel proprio lavoro lo abbiamo visto già, ma quanto all'espressione, non quanto al genere. E anche piú tardi probabilmente egli stimò che il difetto principale del suo poema consistesse nella forma poetica, e nella lingua; tanto è vero che pensò a un romanzo storico in prosa, e che fece studi linguistici sempre piú accurati. Fu il Manzoni colui che andò piú in là. Per lui, prosa o verso era lo stesso. Il difetto del romanzo e del poema storico era nella mistura della storia e dell'invenzione.

Tutti i componimenti fatti di invenzione e di verità richiedono, secondo lui, assenso storico e assenso poetico ad un tempo. Ciò non è vero: ma questa era la sua opinione; questa fu la base del ragionamento che egli svolse nel *Discorso sul romanzo storico,* che al Grossi non andava, tanto che quando lo lesse ebbe a scrivere al Cantú: "Siamo fritti!" e piú tardi poté dar modo al Rossari di ricordare allo Stampa: "Sai che al Grossi (quel discorso) non garbeggia troppo...."

Curioso però è il fatto che il Manzoni al suo romanzo seguitò a prestar fede, ad accarezzarlo, ad amarlo come la sua creatura prediletta, mentre invece non ebbe piú riguardo all'opera dell'amico. Piú il tempo passava, piú la critica si faceva dura verso i *Lombardi;* e il Manzoni, a un certo momento, non poté fare onestamente a meno di riassumere in modo brusco tutti i giudizi che dei *Lombardi* vennero dati dagli uomini che egli stimava, li conoscesse personalmente o no.

Il Berchet, dopo letto il poema, non si sentí in grado di dirne sinceramente bene, e cercò l'opinione altrui per veder se concordava colla sua. Scrisse un'unica lettera in proposito al Grossi e al Manzoni insieme, e raccomandò al poeta maggior brevità, "anche a rischio di dire uno sproposito." Ma confessava alla Alconati: "Temo che il tempo dei lunghi poemi sia finito.... La poesia dei nostri tempi deve esser rapida, e dipintrice continua delle passioni messe in azione. Le descrizioni fisiche son belle cose, ma vogliono essere usate parcamente."

Il Cantú, come abbiamo veduto, vi scoprí fin dal primo momento invenzioni inverosimili, ed espressioni infelici: ma non poté non scorgere allora altri difetti, di cui disse piú tardi. "È a dolere non siasi il Grossi limitato alla cornice di una novella, alla pittura di una famiglia.... e a ritrarre gli affetti e i dolori dell'individuo, anziché gettarsi in un passato in cui è troppo diffi-

cile trasformarsi.... Sentite voi in quei crociati l'entusiasmo della fede?... Neppur ha il vanto di aver cantato un'impresa nazionale.... Poi, troppo immediato s'affaccia il raffronto col Tasso...."

Il Rosmini giudicò che l'ingegno del poeta non fosse maturo, per quanto poteva giudicare dal poema, assalito con ferocia, ma difeso piú dall'amicizia che dalla verità." Il difetto dell'opera forse consisteva anche nei principi che essa voleva attuare. "La scuola ha begli ingegni, ma ciò non toglie che io la creda maculata di stravaganze."

Lo Scalvini trovò che i *Lombardi* avevano meglio sembianza di copia di storico, che di creazione di poeta. "Sotto i fatti non compare la mente che li ha prodotti, sostenuti e legati, per cosí dire, in unità. Essi muovono a riso, muovono a orrore, spesso traspaiono sotto un velo di ironia. Il poeta, pensi, ha guardato nella sua materia col ghigno del filosofo dello scorso secolo...."

Il Casarotti, dopo avere rimproverato il Visconti per l'articolo sul *Conciliatore*, che invitava a comporre un poema romantico sulle crociate condannando coteste spedizioni, disse di non capire come vi fosse stato qualcuno capace di trattare materia cosí spregevole. In tutti i casi.... "meglio mettere innanzi esempi di pie e buone genti, di belle e di gloriose gesta.... Non è la ragione quella che rende felice l'umanità, ma la religione."

E il Padre Bresciani rincarò la dose, dicendo che scrivere come aveva scritto il Grossi era né piú né meno che far opera da protestanti. I romantici rappresentano i cristiani cattolici come infami; mostran generosi gli ebrei e i musulmani. Le monache son triste, piene di virtú soltanto le donzelle che si lascian rapire dai cavalieri saracini....

Ma la litania sarebbe lunga, se si volesse continuare a citare tutto quel che fu scritto contro il poema

grossiano, nelle riviste e nei libri. Bisognerebbe ricordare Defendete Sacchi, Carlo Tenca, Giovan Battista Cereseto, e altri ancora, di cui il Manzoni conobbe certo gli scritti, non potendo considerar costoro come quei giornalisti, che, identificandoli coi giullari, il Grossi, nel *Marco Visconti,* definí "scioperata genia:"

Il Grossi stesso nell'aprile del 1851 confessò al Cantú, che aveva citato a titolo d'onore nella sua *Letteratura Italiana* il poema dei *Lombardi,* che il suo lavoro era stato "sgraziato," "sentenziato di morte" e "già sepolto da un pezzo:" e il Manzoni, quando nel 1871, dopo aver lasciato correre la *Lettera sul romanticismo* cosí come fu abusivamente stampata nel 1840, ne curò finalmente l'edizione, correggendola in alcune parti, arrivato al punto dove parlava dello sperato buon successo che i *Lombardi* avrebbero avuto, fece un atto di coraggio, prese la penna e diede di frego a quanto aveva scritto in proposito.

No; i *Lombardi alla prima crociata* non avevan provato, come egli era stato indotto a credere, l'eccellenza della dottrina romantica in genere, e delle teorie sul poema epico in particolare; i *Lombardi* non aumentavano né consolidavano la fama del poeta, il cui genio appariva ogni giorno piú dubbio e di cui restava vivo forse soltanto "il cuore." E per il Manzoni, che vedeva affermarsi altre tendenze, maturarsi altre opere d'arte, dovette esser triste, molto triste, nella vecchiaia solitaria, in mezzo alle rovine di un mondo superato, compiere quell'atto di cancellazione che equivaleva, anche per parte sua, ad una condanna.

BIBLIOGRAFIA

PARTE PRIMA

Capitolo Primo

Tasso T. *Discorsi dell' arte poetica et in particolare del poema heroico,* Venezia, Vassalini, 1587.

Belloni A. *Il poema epico e mitologico,* Milano, Vallardi, Storia dei generi letterari, 1902.

Rigault C. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes,* Paris, 1856.

Becelli G. C. *Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana,* Verona, Ramanzini, 1732.

Bertana E. *Un precursore del romanticismo, G. C. Becelli,* in "Giornale storico della letteratura italiana" anno XIII, fasc. 76, 79.

Piccioni L. *Appunti e saggi di storia letteraria,* Livorno, Giusti 1912.

Mazzini U. *Una contesa letteraria sulla mitologia,* in "Giornale storico e letterario della Liguria" Vol. IV, fasc. 1-3.

Bertana E. *Intorno al sermone del Monti sulla mitologia,* in "Giornale storico e lett. della Liguria" 1900.

Denina C. *Mêmoires sur la poesie épique,* in "Mémoires de l'Académie Royale de Sciences et Belles Lettres de Berlin" 1793, pagg. 481-493-506.

Denina C. *Discorso sopra le vicende della letteratura,* Torino, Stamperia reale, 1761.

Denina C. *La bibliopea, ovvero l' arte di scrivere libri,* Torino, Soffietti, 1776.

Denina C. *La Prusse littéraire sous Frédéric II,* Berlin, Roltmann 1790.

Saluzzo D., Contessa Roero di Revello. *Poesie postume, aggiuntevi alcune lettere di illustri scrittori a lei dirette,* Torino, 1843.

Tenca C. *Epici moderni in Italia,* in "Prose e poesie scelte a cura di T. Massarani" Vol. I, Milano, Hoepli, 1888.

Mazzoleni A. *L'epopea moderna in Italia,* Bergamo, 1892.

Sipione C. *Della forma epica in Italia,* Vittoria, Velardi, 1892.

De Maldè I. *Il poema cavalleresco e il romanzo storico,* Parma, Cooperativa, 1910.

Albertazzi A. *Il romanzo,* Milano, Vallardi, Storia dei generi letterari, 1902.

Capitolo Secondo

The Cambridge hystory of inglish literature, Cambridge, 1915.

Milton J. *The Paradise lost,* London, Hamilton, 1817.

Addison I. *Addictions to " Paradise lost " by J. Milton,* in " Milton. *P. L.*" London, Hamilton, 1817.

Stork K. *Storia della letteratura tedesca,* traduz. di G. Lesca, Torino, 1908.

Klopstock F. *Werke,* Berlin, 1879.

X. *De l' épopée chrétienne depuis les premiers temps jusqu' à Klopstock,* in " Revue des deux mondes " 1849-50.

Haym R. *Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt,* Berlin, 1880.

Bossert A. *Herder, sa vie et son oeuvre,* Paris, 1916.

Herder G. *Sämmtliche Werke, herausgegeben von B. Suphan,* Berlin, 1877-1913.

Wilmotte. *Le français a la tête épique,* Paris, 1917.

Paris G. *Histoire poetique de Ch. Magne,* Paris, Bouillon, 1905.

Rajna P. *Le origini dell' epopea francese,* Firenze, Sansoni, 1884.

Finzi G. *Lezioni di storia della letteratura italiana,* Torino, Loescher, 1851.

Capitolo Terzo

Wieland C. M. *Werke,* Berlin, Hempel.

Winckelmann I. *Werke,* Berlin.

Lessing G. E. *Werke,* Leipzig, Bibliog. Institut.

Wolf F. A. *Kleine schriften in lateinischer und deutscher Sprache,* Halle, 1869.

Schmidt F. *Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessings tod,* Lipsia, 1866.

Bossert A. *Goethe, ses précurseurs et ses contemporains,* Paris, 1908.

Goethe W. *Werke,* Leipzig, Bibliog. Institut.

Goethe W. und F. Schiller. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* Leipzig, Insel. Verlag, 1912.

DE CARLOWICZ (Baronne). *Correspondance entre G. et Sch. traduite,* Paris. Charpentier, 1863.
SCHILLER F. *Sämmtliche Werke,* Stuttgart, Cotta. 1874.
FOÀ A. *L'ideale estetico di Schiller.* Parma, 1892.
BASCH A. *La poétique de Schiller,* Paris, 1902.
BORGESE G. A. *Mefistofele, con un discorso sulla personalità di Goethe,* Firenze, Quattrini, 1911.
LICHTEMBERGER E. *Le "Faust" de Goethe, essai de critique impersonelle.* Paris, 1911.

CAPITOLO QUARTO

PETIT DE JULLEVILLE. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900.* Paris.
LEVRAULT L. *L'épopée: évolution du genre,* Paris. Deleplane 1908.
DESMARETS DE ST. SORLIN. *Clovis, ou la France chrétienne.* Paris, Robin, 1666.
DESMARETS DE ST. SORLIN. *Les délices de l' esprit.* Paris, Lambert. 1659.
DESMARETS DE ST. SORLIN. *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la græcque et la latine, et des poètes grecs latins et francais.* Paris, 1670.
DESMARTES DE ST. SORLIN. *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont seuls propres à la poésie héroïque.* Paris, 1673, in "Clovis" nouvelle edition.
DESMARETS DE ST. SORLIN. *Défense du poème épique.* Paris. 1674.
PERRAULT C. *Le siècle de Louis le Grand.* Paris, 1687.
PERRAULT C. *Parallèle des anciens et des modernes* Paris, 1688-1697.
BOILEAU N. *Art poétique,* in "Oeuvres poétiques, publiées par O. Cheron" Paris, Librairie des Bibliophiles. 1876.
LE BOSSU R. *Traité de poème épique.* Paris, 1675.
BOUHOURS D. *Manière de bien penser dans les ouvrages de l' esprit,* Paris 1687.
AROUET DE VOLTAIRE F. M. *Oeuvres complètes,* Paris. Didot, 1874-79.
ROCAFORT J. *Les doctrines littéraires de l' Enciclopédie, ou le Romantisme des Encyclopédistes,* Paris, 1890.
JORET C. *La littérature allemande au XVIIIe siècle, dans ses rapports avec la littérature Française.* Aix-Paris, 1876.

Rossel V. *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne.* Paris, 1897.
Giraud V. *La Genèse du Génie du Christianisme de Chateaubriand,* Paris. Hachette 1902.
Chateaubriand F. A. *Oeuvres complètes,* Paris, Garnier Frères.
Staël A. L. G. *Oeuvres complètes,* Paris, Firmin Didot, 1871.
Heine H. *L'Allemagne, Sämmtliche Werke,* Hamburg, Hoffmann und Camp. 1876-84.
Schlegel F. *Sämmtliche Verke,* Wien, Klang, 1846.
Rouge I. *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand,* Paris, 1904.
Schlegel A. W. *Sämmtliche Werke, Herausgegeben von E. Böcking,* Leipzig. Weidemann 1846-47.
Lenormant C. *Coppet et Weimar,* Paris, 1862.
Dejob C. *Madame de Staël et l' Italie.* Paris.
Porta M. T. *Madama di Staël e l'Italia,* Firenze, 1909.
Muoni G. *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno al romanticismo e a Madama di Stäel,* Milano, S. E. L. 1902.

Capitolo Quinto

Mazzoni G. *L' Ottocento,* in "Storia letteraria d' Italia, per una società di professori" Milano, Vallardi.
Muoni G. *Per una poetica storica del romanticismo,* Milano S. E. L. 1906.
Borgese G. A. *Storia della critica romantica in Italia,* Napoli, 1905.
Galletti A. *La lettera semiseria di Crisostomo al figlio,* Lanciano, Carabba, 1913.
Clerici E. *Il "Conciliatore"* Pisa, Nistri, 1903.
Sismondi C. S. *De la littérature du midi de l' Europe,* Paris, 1813.
Sismondi C. S. *Lettres inédites publiées par St. René Taillandier,* Paris. 1863.
Sismondi C. S. "*Os Lusiados*" *di Camoens,* in "Conciliatore" n° 1, Milano 1818.
Visconti H. *Idee elementari sulla poesia romantica,* in "Conciliatore" n° 23 e segg. 1818.
Visconti H. *Storia delle crociate del sig. Michaud, recata in italiano per cura del Cav. Luigi Rossi, Milano, 1819,* in "Conciliatore" n° 2 e segg. 1919.
G. D. C. (ma G. B. de Cristoforis) *Sulla poesia, ser-*

mone di G. Torti, in "Conciliatore" n° 6, Milano, 1818.
S. P. (ma S. PELLICO) *Vera idea della tragedia di V. Alfieri, ossia "La Dissertazione critica dell' avv. Carmignani confutata dall' avv. G. Marré, Genova, 1817"* in "Conciliatore" n° 8, Milano 1818.
S. P. (ma S. PELLICO) "*Childe Harold' s pilgrimage*" *etc. London, 1818,* in "Conciliatore" n° 36, 1818.
S. P. (ma S. PELLICO) "*Gertrude of Wyoming*" *poema di Sir Camplell,* in "Conciliatore" n° 40.
GRISOSTOMO (ma G. BERCHET) "*Della Romanticomachia libri 4*" *Torino 1818* in "Conciliatore" n° 17, Milano 1818.
GRISOSTOMO (ma G. BERCHET) "*Della Storia della poesia e della eloquenza del Bouterwech*" *Parte I, Lett. Ital.* in "Conciliatore" n° 21, Milano 1818.

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

VISMARA A. *Bibliografia di T. Grossi,* Como, 1881.
CANTÙ I. *Tommaso Grossi,* in "Rivista Europea" 1838.
CANTÙ I. *I poeti e gli artisti nella famiglia e nella Società,* Milano, 1843.
S. PELLICO. *Epistolario,* Firenze, Le Monnier, 1856.
TENCA C. *Tommaso Grossi,* in "Prose e Poesie scelte a cura di T. Massarani" Milano, Hoepli, 19.
ROSSARI L. *Parole lette ai funerali di T. Grossi.* Milano, 1853.
LAMPUGNANI L. *Cenno biografico di T. Grossi* in "Ore Casalinghe" Milano, 1854.
CARCANÒ G. *Nell' inaugurazione del Monumento a T. Grossi,* Milano, 1858.
CANTÙ C. *T. Grossi,* in "Contemporanei italiani, Galleria Nazionale del sec. XIX" Torino, 1862.
CANTÙ C. *A. Manzoni, reminiscenze,* Milano, Treves, 1882.
D' AZEGLIO M. *I miei ricordi,* con aggiunte di G. Torelli, Firenze, 1899.
S. S. (ma S. STAMPA) *Aless. Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici,* Milano, Hoepli, 1883.
BOLLEA C. *Tre lettere di T. Grossi.*
BAZZI C. *Due lettere inedite di T. Grossi,* Treviglio, Messaggi, 1900.

Neri A. *Lettere di T. Grossi* in " Natura e Arte " agosto 1909.

Targioni Tozzetti O. *Lettere di illustri italiani contemporanei.*

X. *Lettere di illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti.* Palermo, 1901.

Barbiera R. *Poesie edite inedite e rare di C. Porta, colla biografia del poeta rifatta su carteggi inediti,* Firenze, Barbera, 1884.

Manzoni A. *Epistolario, raccolto e annotato da G. Sforza,* Milano, 1832-83.

Manzoni A. *Lettere inedite, raccolte da E. Gnecchi,* Milano, 1896.

Manzoni A. *Carteggio, edito a cura di G. Sforza e G. Gallavresi,* Milano, 1912.

De Gubernatis A. *Manzoni e Fauriel.* Roma, Barbera, 1880.

Salvioni C. *Lettere di C. Porta a T. Grossi, a L. Rossari, a G. Cattaneo e ad altri, e di varî amici al Porta* in "Archivio Storico Lombardo" anno 35°.

Salvioni C. *Lettere di T. Grossi a C. Porta ecc.* in " Giornale storico della letteratura italiana" Torino, 1901.

Grossi T. *Ottave tosco-venete-bresciane per servir di supplemento alla lezione quinta del Prof. Piccioli.* Pavia, 1810.

Grossi T. *Strambott de Meneghin Foresetta, in occasion de la laura in legg del sur Peppin Viglezz, sestinn,* Milano, Pulini, 1813.

Grossi T. *La pioggia d'oro, parafrasi della tradizione orfica tratta da un codice inedito di Jamblico Calcidese, riferito nell'opera dell'abate Cesarotti,* in " Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese," Vol. XI, Milano, Pirotta, 1816.

Grossi T. *La Prineide, sogn.* Italia (Lugano) 1816.

Grossi T. *La Ballografia,* inedita nella biblioteca Ambrosiana, Milano.

Grossi T. *La Fuggitiva, novella,* in " Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese " Vol. XI, Milano, Pirotta, 1816.

Grossi T. *La Fuggitiva, novella in dialetto milanese, colla traduzione libera italiana,* Milano, Pulini, 1817.

X. *La " Fuggitiva" di T. G.* in " Ricoglitore " tomo IX Milano,

Cantù C. *Il giorno d'oggi, visione e processo di T. Gros-*

si ed altri poeti vernacoli, in "Nuova Antologia" maggio 1894.

SALVIONI C. *L' episodio della "Prineide e il poeta milanese C. A. Pellizzoni,* in "Archivio Storico Lombardo" Vol. 350.

DE CASTRO G. *Milano e le cospirazioni lombarde,* Milano, Pagnoni, 1892.

BEYLE H. (ma DE STENDHAL). *Rome, Naples et Florence,* Paris, 1888.

A. L. (ma A. LEVATI) *Saggi sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo XIX.* Milano, 1831.

BROGNOLIGO G. *Tommaso Grossi. La vita e le opere.* Messina, Principato. 1914.

LUZIO A. *Libri scolastici attribuiti a T. Grossi,* in "Corriere della sera" 24 maggio 1903.

CAPITOLO SECONDO

CAMPAGNANI P. *Poesie milanesi di C. Porta, rivedute sugli originali e annotate,* Milano, s. d.

PORTA C. *Poesie rivedute sugli originali, e annotate da un milanese* (ROBECCHI) Milano, 1887.

SALVIONI C. *Lettere di C. Porta a V. Lancetti, con appendice di una lettera a T. Grossi* in "Archivio Storico Lombardo" 1910.

SALVIONI C. *Lettere inedite di C. Porta a Camilla Prevosti e a T. Grossi,* in "Archivio Storico Lombardo" 1916.

MOMIGLIANO A. *L' opera di Carlo Porta,* Città di Castello, Lapi, 19.

GROSSI T. E PORTA C. *Ona vision, per el matrimoni del sur Conte Gabriell Verri con la sura Contessina Donna Giustina Borromea, sestinn,* Milano, 1819.

GROSSI T. E PORTA C. *G. M. Visconti, Duca di Milano, comitragedia,* in "Poesie di Carlo Porta" Milano, Ferrario, 1821.

GROSSI T. *Cenni biografici di Carlo Porta* in "Opere complete" di C. Porta, Milano, Carrara, 1883.

ROTA E. *Il Giansenismo dell' Università pavese, e la questione religiosa nella Repubblica Cisalpina,* Pavia, 1906.

CAPITOLO TERZO

TORTI G. *Poesie complete, con un discorso di G. B. Cereseto,* Genova, 1853.

BELLORINI E. *G. Torti, la vita e le opere.* Messina, Principato 1918.
GROSSI T. *Terzine "senza titolo"* inedite fra le carte del Museo Portiano, Milano.
GROSSI T. *Ildegonda, novella,* Milano, Ferrario, 1820.
DIDEROT D. *La religieuse, in " Oeuvres complètes "* Paris, Garnier, 1875-77.
BARBIERA R. *Grandi e piccole memorie,* Firenze, Le Monnier, 1911.
M. *L' " Ildegonda " di T. Grossi,* in " Antologia " Firenze, 1823.
ROVANI G. *Cento anni, romanzo ciclico,* Milano, Aliprandi 1898.
ROMANI F. *Critica letteraria,* articoli raccolti e pubblicati dalla moglie E. Branca, Torino, 1883.
DE SANCTIS F. *La letteratura italiana nel secolo XIX,* Lezioni raccolte da F. Torraca, e pubblicate a cura di B. Croce, Napoli, 1897.
BUSOLLI C. *Tommaso Grossi e le sue novelle,* Treviso, 1895.
FIORENTINO L. *La novella romantica in versi,* Catanzaro 1907.
ALESSI M. L. *Una giardiniera del risorgimento italiano,* Genova, 1906.

CAPITOLO QUARTO

MANZONI A. *Opere varie,* Milano, 1870.
MANZONI A. *Opere inedite o rare,* pubblicate da R. Bonghi, Milano, 1883-1898.
MANZONI A. *Scritti postumi,* a cura di G. Sforza, Milano, 1900.
GRAF A. *Il romanticismo di A. Manzoni,* in " Foscolo, Manzoni e Leopardi " Torinò, 1898.
DE SANCTIS F. *La poetica di G. Manzoni,* in " Scritti varî " a cura di B. Croce. Napoli 1898.
CAPELLI L. M. *Giudizi letterari di A. Manzoni,* in " Ateneo Veneto " 1898-99.
GIULIO C. *Il Manzoni e il Fauriel,* Torino 1918.
MUONI G. *Il Tasso e i romantici.* Milano, S. E. L. 1906.
GIANNINI A. *Il Tasso e il Manzoni,* in " Giornale Storico della letteratura italiana " 1894.
BELLEZZA P. *L' antipatia del Manzoni per il Tasso,* in " Giornale Storico della lett. italiana " 1897.
PAGLIA Æ. *" Il Canto sedicesimo del Tasso " scherzo di conversazione quasi improvvisato da A. Manzoni,* Mantova, 1881.

SCOTT W. *Invanhoe,* Milano, Ferrario, 1822.
L. FASSÒ. *Saggio di ricerche sulla fortuna di W. Scott in Italia,* in "Atti dell'Accademia ecc. di Torino" Torino, 1906.
G. AGNOLI. *Gli albori del romanzo storico in Italia e i primi imitatori di W. Scott,* Piacenza, Foroni, 1906.

CAPITOLO QUINTO

OTTOLINI A. *Un biglietto latino inedito del Berchet a C. Porta,* in "Fanfulla della Domenica" anno 1916, n° 24.
VISCONTI H. *Pensieri sullo stile,* Milano, 1838.
VISCONTI H. *Saggio intorno ad alcuni quesiti concernenti il Bello,* Milano, 1832.
MARONCELLI P. *Addizioni alle "Mie Prigioni" di S. Pellico,* in "S. P. *Prigioni*" Lugano, 1833.
DIDEROT E D'ALEMBERT. *Encyclopédie, ou dictionnaire räisonné des sciences, lettres etc.* II. édit. Lucques, 1759.
HERDER G. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,* in "Sämmtliche Werke" cit.
SCHILLER F. *Wolkerwanderung, die Kreuzzüge und der Mittelalter,* in "Sämmtliche Werke" cit.
SISMONDI S. C. *Histoire des Republiques italiannes du Moyen-âge,* Paris, Treuttel, 1809-18.
SCHLEGEN G. A. *Worlesungen zur Geschichte der alten und neuren Literatur* in "Sämmtliche Werke" cit.
MONTI V. *Epistolario,* Milano, Resnati, 1842.
GHERARDINI G. *Elementi di poesia,* Milano, 1818.

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO

GAMNA G. M. *T. Grossi, e i "Lombardi alla prima Crociata"* Torino, 1885.
BARBI M. *Sulla Genesi dei "Lombardi alla prima crociata" di T. Grossi,* in "Miscellanea nuziale Soldati-Manis" Firenze, 1902.
BROGNOLIGO G. *L' "Ivanhoe" e i "Lombardi alla prima crociata"* in "Studi di Storia letteraria pubblicati in onore di G. Mazzoni" Padova, 1904.
BROGNOLIGO G. *T. Grossi, la vita e le opere,* Messina, Principato, 1916. cit.

Michaud J. F. *Storia delle crociate, tradotta dal Cav. Luigi Rossi,* Milano, 1818.
Michaud J. F. *Bibliothèque des croisades, contenante l' analyse de toutes les chroniques d' Orient et d' Occident, qui parlent des croisedes,* Paris, Michaud, 1822.
Scott W. *La Prigione di Edimburgo,* (trad. da T. Grossi) Milano, Ferrario.
X. *La prigione di Edimburgo di W. Scott,* in " L' ape della letteratura italiana " Anno II, vol. I.
Sforza G. *Brani inediti dei " Promessi Sposi " di A. Manzoni,* Milano, 1905.
Adiletta P. P. *Le fonti del " M. Visconti " di T. Grossi.*
Brugnoli B. *Degli imitatori del Manzoni nel romanzo storico: T. Grossi e il " Marco Visconti ",* Perugia. Guerra, 1895.

Capitolo Secondo

Grossi T. *I Lombardi alla Prima crociata, Canti quindici,* Milano, Ferrario, 1826,
Tenca C. *Epici moderni in Italia,* in " Opere " a cura di T. Massarani, Milano, Hoepli.
Cereseto G. B. *Dell' epopea in Italia, considerata in relazione colla storia della civiltà,* Torino, Pomba, 1853.
Cereseto G. B. *Storia della poesia in Italia,* Milano, Silvestri 1857.
De Sanctis F. *La lett. italiana nel sec. XIX,* " Lezioni ", cit. Napoli, 1897.
Eolio Nele. *T. Grossi,* in " Giornale napoletano della domenica " 1881, n° 37.
Finzi G. *Lezioni di storia della lett. ital.* Torino, Loescher, 1895.
Bertana E. *Recensione delle " Lezioni " del De Sanctis, sopra citate,* in " Giornale Storico della lett. ital. " vol. 29.
Bertana E. *A proposito di F. de Sanctis,* in " Giornale di letter. storia e arte " Melfi, 1898.
Croce B. *F. De Sanctis e i suoi critici,* in " Scritti varî inediti o rari di E. De Sanctis " Napoli, 1898.
Zanella G. *Letteratura italiana dell' ultimo secolo,* Città di Castello, Lapi, 1886,
D'Ancona A. e Bacci O. *Manuale della letteratura italiana,* Firenze, Barbèra, 1901.

MESTICA G. *Manuale della letteratura italiana,* Firenze, Barbèra, 1882-87.
MAZZONI G. *L' Ottocento,* Milano, Vallardi, s. d.
BELLONI A. *Il poema epico e mitologico,* Milano, Vallardi, s. d.
GUALTIERI V. *Sui " Lombardi alla prima crociata " di T. Grossi,* Catania, 1899.
VICARI A. *Dell' opera poetica di T. Grossi,* Appunti, Cagliari, 1900.

CAPITOLO TERZO

BROGNOLIGO G. *Letture e reminiscenze di T. G.,* in " Fanfulla della domenica " 1916.
GUERRAZZI G. D. *L'Assedio di Firenze,* Parigi Bandi, 1836.
BARBÈRA G. *Memorie di un editore, pubblicate dai figli,* Firenze, Barbera, 1883.

CAPITOLO QUARTO

DON LIBERO (ma ROMANI F.) *Sui primi cinque canti dei " Lombardi alla prima crociata " di T. Grossi.* Ragionamento.... tenuto a mente e pubblicato da Don Sincero di lui discepolo, Milano. Rusconi, 1826.
DON LIBERO. *Secondo ragionamento sui " Lomb. alla prima crociata "* pubblicato da Don Sincero, Milano, Rusconi, 1826.
MAESTRO SOPPIATTONE (ma CALEPPIO conte TRUSSARDO). *Sonetto.... sulla leggenda dei " Lombardi alla prima crociata "* indiritto a Don Libero, premessavi una lettera, Milano, Manini, 1826.
MAESTRO SOPPIATTONE. *Sonetto secondo.... sui " Lombardi alla prima crociata "* ed argomenti in ottava rima dello stesso autore sui primi tre canti dell' ultimo fascicolo, indiretti a Don Libero, Milano, Manini, 1826.
MAESTRO SOPPIATTONE. *Sonetto terzo....* ecc. premessovi il sunto in ottava rima degli ultimi due canti, Milano, Manini, 1826.
DON FILALETE. *Sulla leggenda dei " Lombardi alla prima crociata " di T. Grossi,* capitolo indiritto a Don Libero da Don Filalete, condiscepolo di Don Sincero, Milano, Rivolta, 1826.
X. *Sopra una critica privata et publica fatta sui quindici canti degli " Lombardi alla prima crociata "*

di T. Grossi, Sermone, Milano, Tipog. del Commercio, 1826.

C. C. *Don Libero e Don Sincero citati al tribunale della Ragione,* canti due serio faceti in terza rima, Milano, Malatesta, 1826.

DON GIUSTIN. *Su la critega del sciur don Liber, sestinn improvvisaa da D. Giustin, tegnun a menti da on amis so' de lu' per nom Flon-flon,* Milan, Malatesta, 1826.

DON ARCILIBERO. *Risposta alla critica sui primi cinque canti di T. Grossi,* Milano, Ferrario, 1826.

DON IRONICO. (ma H. VISCONTI) *Lettera.... a T. Grossi intorno ai suoi primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata"* accresciuta di varie citazioni e note all'insaputa dell'autore, Milano, Agnelli, 1826.

X. *Ottava sopra i "Lombardi alla prima crociata" di T. Grossi,* in "Gazzetta di Milano" 8 maggio 1826.

D. E. (ma DEMAGRI E.) *"Lombardi alla prima crociata" di T. Grossi;* pensieri del lombardo D. E. Milano, Manini, 1826.

E. D. (ma E. DEMAGRI?). *Una lezione ai critici del genere di Don Libero, Don Sincero, Maestro Soppiattone, e in particolare all' autore dell' ottava inscritta nell' appendice della " Gazzetta di Milano" dell' 8 maggio 1826, n° 123,* dell'Anticritico E. D. Milano, Agnelli, 1826.

M. A. (ma MANGIAGALLI A.) *Congratulazione di A. M. al suo amico T. Grossi sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata"* sermone, Milano, Cavalletti, 1826.

MONTI V. *Epigramma sui "Lombardi alla prima crociata"* di T. Grossi, in "Corriere delle Dame" 17 giugno 1826.

TOMMASSEO N. *La storia dei "quindici canti" di T. Grossi, predetta in alcune novelle antiche scoperte e pubblicate....* Milano, Visai, 1826.

X. (ma N. TOMMASEO) *Giudizio dell' Antologia di Firenze sui primi cinque canti dei "Lombardi alla prima crociata"* Milano, Malatesta, 1826.

X. Y. Z. (ma N. TOMMASEO) *Sui "Lombardi alla prima crociata" di T. Grossi,* in " Antologia" Firenze, Tomo 22 e Tomo 24.

CARATTI S. *Don Libero all' inferno,* Canti quattro. Pavia, Bizzoni, 1826.

IMPARZIALE. *Cartello di sfida.... a Don Sincero, in risposta al suo secondo ragionamento sui " Lombardi alla prima crociata " di T. Grossi,* Milano, Agnelli, 1826.

VERIDEG. *Critega in risposta a quei che scianscia adoss al Gross, diretta al sur Don Giustin,* Milan, Manini, 1826.

X. *Rimm improvvisau sui " Lombard alla prima crociata " del Scior Gross,* Milan, Manini, 1826.

SPLITZ F. (ma V. LANCETTI) *Rivista generale dei libri pubblicati nel 1826.* Milano, Manini, 1826.

X. Y. Z. *Operazioni chimico letterarie* ecc. in " Nuovo Ricoglitore " maggio-giugno, dicembre 1826.

X. *Dei vantaggi della buona critica,* Milano, Visai, 1826.

CAPITOLO QUINTO

BARBI M. *A. Manzoni e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Viesseux,* in " Miscellanea Graf " Bergamo, 1903.

BERTOLDI A. *Il Tommaseo e il Viesseux,* in " Rassegna Nazionale " Firenze, giugno 1901.

MANZONI A. *Lettera inedita sul romanticismo al Marchese Taparelli d'Azeglio,* Orvieto, Pompili, 1840.

MANZONI A. *Lettera sul romanticismo al Marchese Taparelli d'Azeglio,* a cura di A. Bertoldi.

MANZONI A. *I promessi sposi,* Milano, Ferrario, 1831-26 e Milano, Radaelli, 1840.

PIERI M. *Vita,* libri sei, Firenze, Barbèra, 1850.

MANCINI L. *Scherzi in rima di un accademico della Crusca,* Firenze, 1843.

BROGNOLIGO G. *Il Manzoni, e i critici dei " Lombardi alla prima crociata "* di T. Grossi, in " Fanfulla della domenica " giugno 1916.

LUZIO A. *La monaca di Monza e la " Religiosa " del Diderot,* Milano, Dumolard, 1884.

LESCA G. *" Gli sposi promessi " per la prima volta pubblicati nella loro integrità, di sull' autografo,* Napoli, Perrella. s. a.

AMBROSOLI F. *I " Lombardi alla prima crociata " di T. Grossi, in* " Biblioteca italiana " vol. 42, Milano, 1826.

PARENTI M. *Riflessioni sulla mitologia,* in " Memorie di religione " Modena.

VISCONTI H. *Saggio intorno ad alcuni quesiti concernenti il Bello,* già cit.

MANZONI A. *Del romanzo storico e in genere dei componimenti misti di storia e di invenzione* in " Opere " cit.
DISTINTI B. *Lettera di G. Berchet alla contessa Algranati,* in " Vita Italiana " anno I, fascicolo 4°.
BONOLA G. *Carteggio fra A. Manzoni e A. Rosmini, raccolto e annotato,* Milano, Cogliati, 1901.
SCALVINI G. *Dei " Promessi sposi " di A. Manzoni, discorso premesso alla edizione dei " P. S. "* Firenze, Le Monnier, 1911.
CASAROTTI T. *Lettera al prof. Antongina sopra il romanticismo,* Milano, Silvestri, 1829.
BRESCIANI A. *Sopra il romanticismo, articoli quattro,* Modena, 1839.
SACCHI D. *Intorno all' indole della letteratura Italiana nel sec. XIX.* Pavia, Landoni, 1830.

INDICE

G. CARABBA, STAMP. IN LANCIANO
SETTEMBRE 1920

